



2

2

39

BIBLIOTHECA NAZIONALE
CENTRALE • FIRENZE •

2. 2. 24



Digitized by Google

OPERE

DI

GIOVANNI GHERARDINI

VOL. IV.

CORSO
DI
LETTERATURA DRAMATICA

DEL SIGNORE

AGOS. GUGL. SCHLEGEL.

TRADUZIONE ITALIANA

CON NOTE

DI

GIOVANNI GHERARDINI.

SECONDA EDIZIONE MILANESE RIVEDUTA DAL TRADUTTORE.



MILANO

DALLA STAMPERIA DI PAOLO ANDRÉA MOLINA
Contrada dell' Agnello, N. 963.

1844.

PARTE PRIMA



TEATRI CLASSICI

Le Note dell'Autore sono distinte con l'asterisco, e immediatamente rapportate sotto al testo; quelle del Traduttore sono indicate co' numeri arabici, e raccolte in fine dell'Opera.

IL TRADUTTORE

A CHI LEGGE.

L'Autore avéa stampato nel 1809 questo *Corso di Letteratura drammatica* nella propria lingua; ma siccome dall'una parte essa non è molto coltivata fuor della Germania, e dall'altra era vivissimo appresso degli stranieri il desiderio di conoscere intimamente un'opera che prometteva ricca dottrina e indagini non prima tentate (giacchè tale è la qualità distintiva delle produzioni intellettuali del sig. Schlegel), è verisimile che per sì fatte ragioni egli si recasse a farne eseguire sotto a' proprj occhi la traduzione francese che apparve nel 1814. Essa porta in fronte la seguente dichiarazione:

« Nessuno ignora che un'alterazione qualunque si sia nel testo di un'opera, per lieve ch'ella sembri, può sovente far attribuire all'autore idee lontanissime da quelle ch'egli volle esprimere, soprattutto se le opinioni del traduttore si scostano da quelle dello scrittore originale. Per la qual cosa il sig. Agos. Gugl. Schlegel, non sapendo se già si sia fatta una traduzione francese del suo *Corso di Letteratura drammatica*, si reputa ad obbligo di dichiarare che la presente è stata intrapresa per suo proprio desiderio, riveduta in parte da esso medesimo, e ch'è la sola da lui tenuta per *autentica*, e sopra la quale egli acconsente d'essere giudicato. »

Ma il Traduttore francese aggiunge, nella sua Prefazione, che il sig. Schlegel, allorchè si risolvette di far traslatare quest'opera, la sottopose a nuovo esame generale, ne rifece il principio, ne ritoccò egli stesso parecchi tratti, e accennò al Traduttore altri cambiamenti da lui reputati neccsarj. Laonde la traduzione francese del 1814, anzichè per tal si dee tenere per una edizione novella, in molte parti migliorata dall'Autore, e quindi preferibile senza dubbio al primo testo.

Sopra questa traduzione ci è quindi sembrato di dover escgnire la nostra; e osiamo confidare che tra per la grande corrispondenza

delle due lingue, e per la diligenza che abbiamo posta in cosiffatto lavoro, la traduzione italiana si riscontri talmente, in quanto a fedeltà, con la francese, che se quella è dichiarata *autentica* dall' Autore, potrà questa almanco non essere confusa fra certe traduzioni di traduzioni, in cui più non si trova favilla dello spirito dell' originale. Ma per essere appunto, quanto più si possa, fedeli, è stato forza che ci togliessimo di molte licenze rispetto al maneggio della lingua: per esempio, abbiamo fatto uso, qualunque volta il testo ne astrinse, delle voci *sviluppo, genio, originale, vista, influenza, sentimento, sensibilità, inconseguenza, inconseguente, carattere, caratterizzare, interesse, interessamento, interessare, esaurire, sacrificare, decisivo, situazione, esaltare, ec., ec.*, nel senso che le adoperano i Francesi, non ostante che alcune non sieno in tal senso autorizzate dal Vocabolario, ed altre non vi si trovino tampoco registrate. Dove sia però chi rifletta che le dette voci sono di lunga mano accettate dall' uso, e introdotte in gran numero di moderne scritture pregevolissime, e che il volerle schifare ne avrebbe messi a rischio o di tradire i concetti dell' Autore, o di stemperare in una perifrasi quello che si può dire con un solo vocabolo quando lo scrupolo non tratenga la penna, speriamo che una tal licenza ne verrà facilmente comportata; imperciocchè ben vede ognuno che la presente traduzione ha per fine di far conoscere più generalmente all' Italia le *idées* del più celebre Critico che oggidì possegga la Germania, non già di far correre a prova la lingua del Traduttore con quella dell' originale, nè di far pompa d' eleganza e purità di favella.

Il testo tedesco è preceduto da una Prefazione dell' Autore, la quale contiene in sostanza ciò che siegue: « La poca estensione di questo *Corso di Letteratura drammatica* dee far subito comprendere ch' esso non può dare un' *idée* compiuta nè della bibliografia drammatica, nè dell' istoria del teatro infin da' tempi più remoti. L' Autore divisò d' abbracciare un soggetto così vasto sotto un punto di vista generale, e particolarmente si prese cura di sviluppare i principj secondo i quali si debbono giudicare le produzioni drammatiche de' secoli e de' popoli diversi. Le Lezioni che compongono la prima parte di questo *Corso* sono tali, presso a poco, quali furono recitate dal sig. Schlegel a Vienna, nel 1808, innanzi ad un eletto e numeroso concorso di persone; nè altro egli fece che distribuirle in un ordine più comodo. » Questo è tutto ciò che offre la Prefazione tedesca da meritare d' essere accennato a' lettori italiani; e ciò solo ne fu pure trasportato nella Prefazione francese.

in una colla
numera di 1202.
nell' 1802-03

L'opera del sig. Schlegel è divisa in due parti; l'una parla de' teatri *classici*, l'altra de' teatri *romantici*. Nella prima, con vasta erudizione e con tale acutezza d'ingegno a cui forse nessuno era infino ad ora arrivato, egli tratta de' grandi esemplari dell' Antichità e di tutte le opere drammatiche più celebri de' secoli moderni lavorate sovra i principj di quelli; nella seconda egli esamina il teatro inglese, spagnuolo e tedesco. Le distinzioni ch' egli stabilisce fra lo spirito dell' Antichità e quello che surse nel medio evo, e da cui deriva la poesia *romantica*, sono dottissime, e quasi pur diremo giustissime. La natura della tragedia e della commedia è sviluppata da esso in modo che nulla forse o ben poco rimane da potervi aggiungere. Finalmente quello ch' egli dice, è frutto in generale delle sue proprie ricerche e del suo proprio raziocinio, non già, come si vede nella maggior parte di simili opere, un servile compendio di quanto fu scritto precedentemente da altri. Nondimeno questo *Corso di Letteratura drammatica* parrà forse troppo metafisico a taluni, ed altri ancora s'avanzeranno fino a notarvi d' eccessivo ardimento e di stravaganza alcune idee e diverse locuzioni; ma tutti converranno in questo, ch' esso mette il pensiero in grande attività, e che l' Autore svolse nella materia da lui trattata molte pieghe ove insino ad ora non era penetrato lo sguardo di veruno. A noi pare che non si possa leggere quest' opera, senza pigliare in ammirazione l' arte drammatica, e trovarla capsce di mirabili effetti non per ancora subodorati; senza riconoscere nel teatro la scuola e il diletto più nobile di tutte le classi di persone; e senza sentirsi infiammato dalla brama di calcar l' orme di Sofocle e di Shakspeare.

Tuttavolta in mentre che manifestiamo la grande impressione che produsse in noi l' opera del sig. Schlegel, e gli teniamo obbligo di cognizioni importantissime e peregrine, confessiamo eziandio che non sapremmo in tutto approvar sì di leggieri il sistema da lui proclamato, e assai meno convenir sempre nell' applicazione ch' egli ne fece. Ma non per questo intendiamo di metterci intorno ad abbattere un tale sistema in tutte quelle parti che ne sembrano contrarie al gusto e alla perfezione dell' arte: nè questa è impresa da condurre in poco spazio; nè vi sarebbe speranza di riuscirne a buon fine senz' essere fornito di tanto ingegno e di tanto sapere, quanto ne spese l' Autore nell' edificarlo. Il perchè ci restringiamo ad esprimere il nostro desiderio che altri, il quale si trovi da tanto, pigli di recare ad effetto, in un' opera compiuta, ciò che nè pure è qui permesso a noi di tentare. I Francesi hanno già patrocinata in più guise la causa loro.

Del rimanente, questo *Corso di Letteratura drammatica* sparge tanta luce su 'l teatro antico e moderno, ed apre sentieri così nuovi all'arte della Critica, che ne reca meraviglia come a nessuno per innanzi venisse talento di trasportarlo nella nostra favella; dovechè vediamo alla giornata tradurre dal francese in italiano opere non solo a gran pezza meno utili della presente, ma che, spogliate delle grazie native del testo le quali ne formano il pregio più notevole, presentano una grettezza da non se ne poter continuare la lettura. Questo forse è derivato dall'eccessiva severità, per non dire piuttosto ingiustizia, con la quale il sig. Schlegel sentenziò nelle cose del teatro italiano; ma noi crediamo, per l'opposito, che ciò debba essere appunto uno stimolo maggiore a far comune all'Italia un'opera di tal fatta. Le censure che vengono da uomini oscuri e inetti, non meritano che se ne faccia caso veruno, e si debbono lasciar cadere nell'oblivione a cui naturalmente sono condannate; ma la celebrità del sig. Schlegel tien vive le sue produzioni, le fa circolare ovunque regna l'amor delle lettere, e quindi è necessario che l'Italiani conoscano tutto quello ch'ei disse di loro, a fine di poterlo confutare dov'egli ha il torto, e far che l'accusa non vada almeno scompagnata dalla difesa. Laonde noi medesimi, nel pubblicare la presente traduzione, tuttochè diecessimo di sopra di non poterei assumere una critica generale dell'opera, pure ci tratteremo alquanto intorno a quella parte che tocca la scena italiana, procacciando, secondo la nostra possibilità, d'assolverla di più carichi che il sig. Schlegel si piaque d'apporre. Il che n'è avviso di fare per via di *Note*, che stamperemo alla fine del volume, sì per segregarle da quelle dell'Autore (le quali porremo immediatamente sotto al testo), e sì per offerirle a' lettori nostri quasi in un sol corpo apologetico. Che se la povertà dell'ingegno, la poca esperienza del teatro, la scarsezza d'erudizione, faranno questo nostro impegno difettivo, nè basteremo da per noi a vincere l'avversario, avremo, non eh'altro, mostra la via ad alcuno il quale con più dottrina, e con più discorso e giudizio, potrà soddisfare alla nostra intenzione; e lieti andremo in ogni caso d'aver per avventura i primi gridato all'armi; il qual grido farà levare, quando che sia, migliori combattenti, i quali rassermeranno su la fronte dell'Italia quella corona che unica l'è rimasta, e che l'invidia, la rivalità, la cupidigia di volersi rendere singolare da' più, le vorria pure infrangere, non che appannare.

CORSO

DI

LETTERATURA DRAMATICA

LEZIONE I.

Introduzione. — Qual debba essere lo spirito della Critica. — Contrasto fra il gusto degli antichi e quello de' moderni. — Bisogna rendere egualmente giustizia a queste due maniere di sentire. — Spirito della poesia classica e della poesia romantica. — Il principio dell'una si trova nel complesso della cultura morale de' Pagani; quello dell'altra ha determinato il genere delle belle arti dopo l'introduzione del Cristianesimo. — Divisione della Letteratura drammatica secondo questo principio. — Li antichi e i loro imitatori dall'una parte; i poeti romantici dall'altra. — Osservazioni generali sopra il teatro di tutte le nazioni.

IN queste Lezioni io mi studierò d'unire la teorica dell'arte drammatica con la sua storia, e di farne conoscere a un tempo i precetti e i modelli.

Il bisogno e il piacere delle belle arti nascono da una disposizione della natura umana che i filosofi sovente fecero scopo delle loro meditazioni. Alcuni cercarono di cogliere i tratti segreti di rassimiglianza fra li oggetti che più ammiriamo nelle opere del Creatore e in quelle degli uomini, e di collegare le idee che ne concepirono, colle nozioni puramente intellettuali della bellezza morale; laddove altri, inalzandosi a più vasti pensieri, rinvennero nell'anima stessa e nelle sue relazioni coll'universo il principio

generale delle arti, o vero la teoria filosofica del bello.

Questo ramo delle scienze metafisiche è infinitamente curioso così in sè stesso, come per la sua connessione con le altre indagini su lo spirito umano. Esso analizza una grande facoltà dell'anima, determina le sue relazioni con tutte le altre, e, riguardando ancora al problema delle sensazioni, sparge di molta luce il complesso della natura dell'uomo.

Ma queste alte speculazioni non abbandonano la regione sublime cui seppero arrivare, non hanno oggetto veruno fuor di sè stesse, e la loro sola utilità evidente è quella di corroborare le forze dell'intelletto, esercitandole.

SCHLEGEL, *Corso di Letterat. dramat.*

1

Se le idee di questa teoria generale, che sembrano spaziare di sopra alla regione delle belle arti, hanno un certo che di troppo sottile e di troppo vago, altresì la teoria di ciascuna in particolare, considerata di per sè, è forse troppo arida e troppo positiva. Necessaria all'artista, ella poco lusinga coloro i quali non vogliono che godere delle produzioni dell'ingegno; lo studio de' mezzi li rende freddi allo scopo, e le attrattive dell'arte medesima si dileguano a' loro occhi.

È dunque nell'istoria che cercar bisogna di conoscere le arti? Senza dubbio si trovano in essa i fatti che loro appartengono, al pari che tutti li altri fatti notabili; ma in mezzo a' terribili avvenimenti ch'empiono i suoi annali, quand'ella spiega le sue funeste tele e ci fa passare e sparire dinanzi i destini degli uomini e degl'imperi, come può mai l'animo nostro attendere alla tranquilla ragione de' puri e placidi piaceri che i celebri artisti procurarono a' loro contemporanei? È uopo pertanto separare l'istoria dell'arti da quella delle rivoluzioni umane, affinch'ella possa muovere l'attenzione altrui. Ella si dee captivare il nostro spirito per mezzo delle idee; convien chiedere lumi in presto alla teorica, congiungere i piaceri dell'arti co' più nobili piaceri dell'anima, e mostrare il sentimento d'ammirazione che le fece nascere come una delle più belle prerogative dell'uomo, e uno de' suoi vincoli con la Divinità.

La storia delle arti c'insegna quello che fu fatto; la loro teorica quello che far si dee. Ma questi due studj rimarrebbero isolati e imperfetti senza un anello che li unisse insieme. La Critica è quella che illumina l'istoria delle arti, e ne rende feconda la teorica. Essa

paragona le produzioni de' grandi artisti, e sa scoprirvi l'eterna bellezza che ne formano il pregio; valuta il loro merito relativo, e per tal modo addita la via che seguir bisogna per giungere a produrre novamente opere stimabili e originali.

Si sa in generale che la Critica è l'arte di giudicare le produzioni dell'ingegno umano. Come semplice giudizio, si richiede già ch'ella sia imparziale; come giudizio applicato alle arti, si suppone in oltre ch'ella sia guidata da quel vivo sentimento del bello ch'è la loro sorgente commune, e che solo mette altrui in istato d'apprezzarle: tuttavia, per una imperfezione della lingua che forse dipende da una falsa direzione nelle idee, certo è che la parola Critica ne fa più presto pensare alla sagacità scopritrice dei difetti, che al felice dono di sentir vivamente le bellezze. Non si può non vedere che lo spirito della Critica moderna ha contribuito a farla tener per l'arte di censurare. Essa riconosce un merito negativo, e difetti positivi. Il suo biasimo condanna severamente; la sua approvazione non fa che assolvere. Essa conta le cadute, senza misurare il volo dell'ingegno; e siccome ha viso d'aggiudicare il premio all'esattezza, anzichè distribuir le palme della gloria, così ella inspira più timore ad assai, che non ardore.

Non è così ch'io mi son fatto a considerare la Critica, questo studio a cui ho consacrata la maggior parte della mia vita, e di cui mi andrò ora studiando di dar l'idea, tal quale io l'ho concetta.

Noi vediamo una moltitudine d'uomini, ed anche intere nazioni talmente schiave degli abiti della loro educazione e della loro manica di vivere, che mai non basta lor l'animo di

liberarsene quando si tratta del diletto delle belle arti. Esse non saprebbero trovar nulla di naturale, di conveniente, di bello, fuori di ciò che si uniforma a' loro usi nazionali, o almeno agli usi che da lungo tempo si sono innestati nella loro lingua, ne' loro costumi, o nelle loro relazioni sociali. Con questo modo esclusivo di vedere e di sentire può l'uomo certamente, mediante la cultura dello spirito, pervenire a dar prova di grande finezza di discernimento nel breve circolo ov'egli s'è una volta rinchiuso; ma nell'arti non ci ha verogiudice senza quella flessibilità che ne mette in istato di spogliarci delle nostre false opinioni personali e delle nostre cieche abitudini, per collocarci nel centro d'un altro sistema d'idée, e identificarci con li uomini di tutti i paesi e di tutti i secoli a segno che ne riesca di vedere e di sentire com'essi. Soltanto con una sì fatta universalità di spirito l'uomo si pone a livello di tutte le maniere di sentire, rende omaggio a tutto ciò che onora la natura umana, e riconosce la grandezza e la bellezza morale sotto tutte le forme accidentali ch'esse possono assumere per manifestarsi a' nostr'occhi, ed anche sotto i travestimenti che più ci fanno meravigliare. Non v'ha monopolio per la poesia in favore di certe epoche e di certi paesi. Sarà mai sempre vana pretensione il voler fondare una tiranide in materia di gusto; nè alcuna nazione potrà mai imporre a tutte l'altre le regole ch'ella ha forse arbitrariamente prefisse.

La poesia, riguardata sotto il punto di vista più esteso come la facoltà di concepir l'idée del bello e di renderlo sensibile, è un dono compartito a tutta l'umanità intera; e que' medesimi popoli che noi chiamiamo barbari e

selvaggi, non sono per questo rispetto privati dal Cielo de' suoi favori. Tutto dipende dalla grandezza delle facoltà morali. Dov'ella si manifesta, non bisogna fermarsi al di fuori; tutto debb'essere ridotto a' più intimi sentimenti della nostr'anima; e ciò che scaturisce da questo foco, ha un valore positivo: ma allorchè non esiste un seme di vita nel centro dell'opere dell'uomo, può ben esserne regolare la forma, ma non vi ha organizzazione reale, nè scorger vi si puote una germinazione ardita e vigorosa.

Parecchie di quelle epoche celebri nell'istoria dello spirito umano, ove la splendida unione di tutte l'arti procaerò al secolo che le vide nascere i titoli più gloriosi, ci presentano al pensiero que' giardini che si diletano i fanciulli di costruire. Spinti dall'impazienza della loro età, e già vedendo un piccolo paradiso terrestre ch'è per uscir dalle lor mani, essi vanno quà e là svegliando fiori e verzura, e ne piantano leggermente nella terra le estremità degli steli: ecco sn' il primo istante una vaga apparenza, e il pargoletto giardiniero passeggia orgogliosamente in mezzo alle sue fiorite ajuole: ma il suo trionfo non dura molto; le piante senza radici lasciano cadere le lor foglie e i lor fiori appassiti, nè più resta che un fascio d'aridi rami. Non è così della maestosa foresta che inalzò la fronte verso il cielo senza il soccorso dell'uomo; i secoli l'hanno sempre rispettata, e le sue profonde solitudini ci riempiono tuttavia di sacro terrore.

Tali sono le idée che ci siamo formati dell'imparzialità o dell'universalità di spirito necessarie al vero Critico; ed ora ne andremo facendo l'applicazione all'istoria della poesia e delle belle arti. Suolsi limitar questo studio

alle opere de' Greci, de' Romani e de' popoli della moderna Europa che per tal rispetto furono primi o più fortunati a segnalarsi; e pure vi sarebbero, fuor di questi termini, molte e importanti cognizioni d'acquistare. Ma egli è in questo modo che nella storia così detta universale si comprendono soltanto que' popoli i quali esercitarono una influenza più o meno notabile sopra la civiltà europèa.

È noto come lo studio dell' antica letteratura, già d' intorno a tre secoli e mezzo, prese una vita novella allor quando la lingua greca fu coltivata più generalmente in paesi ove la latina non era mai stata al tutto spenta; li autori classici furono messi in piena luce, la stampa li sparse con profusione; e li antichi monumenti furono con gran dispendio dissotterrati. Tutte queste cause diedero grande impulso allo spirito umano; quell' epoca fu decisiva nella sua storia. Ella fu par seconda di effetti che si estendono infino a noi, e via via si estenderanno ancora in un avvenire incalcolabile.

Ma un abuso, atto a reprimere queste novelle forze, si andò introducendo insieme con lo studio degli antichi. Li eruditi, che soprattutto avevano occupato i tesori dell' Antichità, inetti a segnalarsi da sè con produzioni originali, attribuirono agli antichi una autorità illimitata; e ciò, bisogna confessarlo, con tanto maggiore apparenza di ragione, quanto che i capolavori de' Greci e de' Romani offrono veramente nel loro genere modelli perfetti. Ma l'ammirazione più giusta nella sua causa diventò finnesta ne' suoi effetti, allorchè si arrivò fino a sostenere non v' esser nulla a sperare per lo spirito umano fuor del sentiero della imita-

zione, — allorchè non si apprezzarono le opere moderne se non in quanto elle offrivano una simiglianza più o meno perfetta alle opere antiche, — e quindi si rifiutò tutto quanto s' allontanava da' modelli classici, come effetto d'una barbara degenerazione, e prova d'un gusto depravato.

Fortunatamente così non sentirono i grandi artisti e i grandi poeti che hanno illustrato i secoli moderni. Per vivo che fosse l' entusiasmo che ispiravano loro li antichi, e per grande che pur fosse il loro secreto desiderio d' eguagliarli, l' originalità, essenziale al loro ingegno, li forzò ad aprirsi una strada particolare, e ad improntar nelle proprie produzioni il loro individuale sigillo. Tal fu l' esempio che diede l' Allighieri, restauratore della moderna poesia in Italia: mentr' egli si chiamava discepolo di Virgilio, mandò fuori un' opera che per nessun conto all' Eneide si rassimiglia, e nella quale, per rispetto almeno alla forza, alla verità, all' estensione e alla profondità delle idèe, egli sorpassa, al mio parere, di lungo tratto colui che al dire di esso fu suo maestro. Lo stesso avvenne dell' Ariosto, poeta che viene male a proposito paragonato ad Omero, non essendovi cosa alcuna che si poco simigli ad un' altra, come questi due rari ingegni fra loro.

Michelangelo e Raffaello mostrarono pure una intera originalità nell' arti che li rendettero famosi, se bene con somma diligenza avessero studiato li antichi modelli. L' esempio di questi due grandi artisti ci dee provare a qual segno sarebbe ingiusto di non apprezzare i pittori moderni, fuorchè su la loro maggiore o minore simiglianza all' ideale della scultura greca; e questo,

senza dubbio, è il torto che si può rinfacciare al Winckelmaun nel suo modo di stimar Raffaello.

Siccome i più de' poeti si erano formati alla scuola degli eruditi, così dall'una parte si sentirono tirati dal loro genio naturale, e dall'altra dal dovere ch'era stato loro imposto: quando'eglino obbedirono all'una di queste forze, furono lodati dai dotti; quando si lasciarono ir dietro all'altra, furono amati dal popolo. E vaglia il vero, uou sono alcuni imperfetti riscontri con Omero o con Virgilio, che hanno fatto vivere infino a' di nostri l'eroiche strofe del Tasso e del Camoens nella ricordanza e ne' canti de' loro compatrioti: ma, nel Tasso, egli è il delicato sentimento dell'amor cavalleresco e dell'onore; nel Camoens, l'ardente ispirazione dell'eroismo nazionale.

I secoli, i popoli e le classi della civil società che meno sentono il bisogno d'una poesia originale, s'adattano sempre meglio che li altri alla imitazione degli antichi. Quindi la stima ad opere senza calore e senza saugor, a vane esercitazioni scolastiche, le quali possono al più destare una fredda meraviglia. La pura imitazione rimane sempre sterile nelle belle arti; ciò che preudiamo in prestanza fuor di noi, debb'essere, per così dire, rigenerato in noi stessi, affiuchè si riproduca sotto forma poetica. A che serve l'operosa industria che altro non fa se non rimaneggiare una materia estranea? Dove non regna l'amor della natura, brillar non si vede la gloria dell'arti; e l'uomo non può mai dare altro a' suoi simili, che sè stesso.

I veri allunni degli antichi, quelli ai quali, mediante l'analogia delle interue disposizioni o della educazione, potè riuscir di cammiuare su le loro ve-

stigia e di lavorare secondo le loro norme, sono sempre rimasti in piccolo numero; laddove il gregge de' materiali imitatori di professione s'è andato continuamente moltiplicando. La maggior parte de' Critici, sedotti dalla forma esterna, hanno dato liberalmente a questi ultimi il nome di Classici moderni; dovechè al più al più si degnano di tollerare, sotto il titolo di genj inculti e selvaggi, que' grandi poeti viventi, cari alle nazioni, il cui singolare ingegno manda tanto splendore, ch'essi medesimi ne sono colpiti. A fine di conciliare questi diversi pareri, iudarnosì volle stabilire fra il gusto e il genio un' assoluta separazione, che non potrebbe mai esistere: poichè il genio, al pari del gusto, è un impulso involontario che sforza a scegliere il bello; e forse il genio non differisce dal gusto se non per un grado maggiore d'attività.

Una quistione pertanto ancor non decisa era quella della stima dovuta alle produzioni originali de' moderni, allorchè, verso questi ultimi tempi, varj Letterati, principalmente in Germania, s'acciusero a mettere d'accordo tutte le opinioni. Essi hanno desiderato di cousevare agli antichi li onori che sono loro dovuti, e di rendere a un tratto giusti omaggi al merito interamente peculiare che distingue i moderni; nè si lasciarono sbigottire da certe apparenti contradizioni. La natura umana, senza dubbio, è semplice nella sua essenza; ma un profondo esame ne insegna che non ci ha nell'universo alcuna forza primigenia la quale non sia suscettiva di dividersi e d'operare in direzioni opposte; i movimenti delle creature animate si spiegano per mezzo del giuoco degli organi, ora recitati ed ora rilassati; da per

tutto non sivede che dissonanze e consonanze, contrasto e accordo: perchè dunque un simile fenomeno non si potrebbe riprodurre nel mondo morale, nell'anima dell'uomo? Forse questa idea ci darebbe la vera soluzione del problema che ne occupa; e forse ne svelerebbe la causa delle differenti direzioni che presero tanto appresso degli antichi quanto appresso de' moderni le belle arti e la poesia.

Secondo questa maniera di vedere, si divisò di far risaltare il contrasto ch' esiste fra il genere antico o classico, e quello delle arti moderne, dando a quest'ultimo il nome di *genere romantico*. Questo nome gli conviene senza fallo, poichè deriva da quello di lingua *romanza*, sotto cui si comprendono l'idiomi vulgari che naquero dalla mescolanza del latino con li antichi dialetti germanici, in quella guisa che la nuova civiltà europea s'andò formando dalla mescolanza, in prima eterogenea, ma poichè il tempo divenuta intima, de' popoli del Nord con le nazioni depositarie delle preziose reliquie dell'Antichità. La civiltà antica, per lo contrario, era semplice nel suo principio.

Il punto di vista che abbiamo qui presentato, diverrebbe singolarmente luminoso, se fosse possibile di seguir regolarmente le tracce di questo medesimo contrasto in tutte le produzioni del dominio delle belle arti; se lo vedessimo manifestarsi nella musica e nelle arti imitatrici delle forme esteriori, al pari che nella poesia. Ma se ancora non s'è potuto sciogliere questo problema in tutta la sua estensione, esso ha dato luogo, se non altro, a un gran numero d'osservazioni particolari non meno felici che istruttive.

Sarebbe facile il nominare parecchi scrittori stranieri che si occuparono in

cosiffatte quistioni pria che fosse stabilita la così detta nuova scuola tedesca. Rousseau riconobbe nella musica il contrasto di cui parliamo, e provò che il ritmo e la melodia erano i principj dominanti della musica antica, laddove l'armonia è quello della musica moderna; anzi egli mostra contra quest'ultimo principio una preoccupazione d'animo che noi non partecipiamo con esso. Hemsterhuys fece su le arti del disegno un'osservazione molto ingegnosa, quando disse che li scultori moderni erano troppo pittori, laddove, secondo tutte le apparenze, i pittori antichi furono troppo scultori. Ciò spetta al vero nodo della quistione: poichè (siccome spero di far meglio comprendere nel progresso) si vedeva appresso degli antichi il Genio della scultura presedere a tutte le arti, dovèchè quello che inspira i moderni, è il genio pittorresco.

Noi cercheremo di rendere questo contrasto più sensibile per mezzo d'un esempio tratto da un'arte differente. Un genere particolare d'architettura, quello ch'è chiamato (non importa se a buon diritto) il genere gotico, dominò nel medio evo, e fu portato negli ultimi secoli di quell'epoca al suo più alto grado di perfezione. Allorchè si andò suscitando lo zelo per lo studio dell'Antichità classica, fu visto divolgarsi il gusto dell'architettura greca; da per tutto si cercò d'imitarla, spesso ancora male a proposito, e senza aver riguardo alla differenza del clima, delle costumanze e della destinazione degli edificj: i partigiani di questo genere chiamato a nuova vita rigettavano con disprezzo l'architettura gotica; la trovavano tetra, barbara, contraria a tutte le regole del gusto. Questa maniera di vedere poteasi

perdonare agl' Italiani; la preferenza per l'architettura antica è ereditaria presso un popolo il qual vive sotto il medesimo cielo che i Greci ed i Romani, e il quale si gloria di posseder le ruine de' loro monumenti; ma li abitatori delle regioni settentrionali non permetteranno che si tenti d'indebolire con vane parole la profonda e solenne impressione ch'è sentono entrando sotto le alte volte d'un tempio gotico; piuttosto si studieranno di spiegare una tale impressione, e di giustificarla. Di fatto il più lieve esame dimostra che il merito dell' architettura gotica non consiste solamente nella meccanica abilità richiesta nell'esecuzione delle sue parti, ma ch'ella fa testimonianza d'una immaginazione maravigliosamente robusta e sensitiva ne' popoli che ne concepirono l'idèa; più la consideri, più ti capàci del senso religioso e profondo ch'ella racchiude, e più ti vai convincendo ch'ella forma in sè stessa un sistema così regolare e così compiuto come quello dell' architettura greca.

Veniamo all'applicazione. Il Panteon non è più differente dall'Abbadia di Westminster, o dalla chiesa di s. Stefano a Vienna, che non sia l'orditura d'una tragedia di Sofocle da quella d'una composizione di Shakspeare. Il paragone fra questi capolavori della poesia e dell'architettura si potrebbe spingere ancora più lungi; ma l'ammirazione per un genere sforza ella ad aver l'altro in dispregio? E l'altro e l'uno non può forse aver del grande e del bello, ancorchè sieno e debbano essere per essenza differenti? Vasto è l'universo, e tutto ci trova suo luogo. Non si può negare a nessuno il diritto di risolversi giusta la sua particolare inclinazione: ma il vero Critico è l'arbitro di tutti

i gusti; egli dee spaziare di sopra ai punti di vista circoscritti, e, potendo, abjurare tutte le predilezioni personali.

Bastar ci potèa di far così risaltare il contrasto che è fra la letteratura antica o classica, e la letteratura romantica, se non avessimo altro scopo che di giustificare la divisione generale che stabiliamo nella storia dell'arti, e che verremo applicando a quella dell'arte drammatica. Ma siccome li ammiratori esclusivi degli antichi continuano a sostenere che tutto quanto s'allontana da que' modelli non può ottenere altro successo che la capricciosa approvazione di certi nuovi Critici i quali fanno loro studio di parlar misteriosamente del genere romantico senza mai assegnare a questo termine alcun senso preciso, io mi farò a porgere alcuni schiarimenti sopra l'origine e lo spirito di questo genere di composizione, con la speranza di fare insieme ricevere e la parola e le idèe ch'ella significa.

La cultura morale de' Greci era l'educazione della natura perfezionata; discesi di bella e nobile stirpe, dotati d'organi squisiti, e d'un'anima serena, e viveano, sotto un cielo dolce e puro, in tutta la pienezza d'una florida esistenza; e, favoriti dalle più felici circostanze, compievano tutto quanto è dato all'uomo, circoscritto ne' termini della vita, di compiere su questa terra. Il complesso delle loro arti e della loro poesia esprime il sentimento dell'armonioso accordo delle loro diverse doti; essi immaginarono la poetica della felicità.

La loro religione era l'apoteosi delle forze della natura e della vita terrestre; ma questo culto il quale, presso d'altri popoli, avvolto in lugubre velo, colpì

sovente li spiriti con imagini spaventose, e indurò i cuori con riti crudeli, questo culto non s'avea vestito fra' Greci che forme nobili, grandi e dolci. La superstizione che tante volte altrove soffocò il Genio, pare che quivi promovesse il suo libero sviluppo: ella favoreggiò le arti, le quali in contraccambio ornarono i suoi altari; e li idoli divennero i modelli della bellezza ideale.

Ma per qualunque progresso che abbiano fatto i Greci nelle arti ed anche nella filosofia morale, non possiamo assegnare alla loro cultura intellettuale un carattere più elevato di quello d'una sensualità purgata e nobilitata: egli è chiaro che ciò non si dee intendere che per rispetto alla moltitudine; ciò che profonde meditazioni scopersero a' filosofi, ciò che lampi d'ispirazione rivelarono a' poeti, fa senza dubbio eccezione. L'uomo non può giammai tutto intero rimuoversi dall'infinito, e fugaci ricordanze della celeste sua patria vengono a quando a quando riducendogli alla mente ciò ch'egli ha perduto; ma qui si tratta della tendenza generale degli animi.

La religione è la vera radice del nostro essere; se fosse possibile all'uomo di abjurar qualunque religione, — quella pur che sovente, senza ch'egli se ne accorga, vive sconosciuta nel fondo del suo cuore, — egli sarebbe tutto, per così dire, in superficie, nè più nulla esisterebbe in lui d'intimo o di profondo. Allorchè dunque vien questo centro a uscire di luogo, tutta l'attività delle forze morali prende una nuova direzione. Il che appunto è accaduto nell'Europa moderna, mediante l'introduzione del Cristianesimo. Questa religione, tanto benefica quanto sublime, rigenerò il mondo estenuato

e corrotto; da essa per lungo tempo si vide dipendere la sorte delle nazioni; e ancora al presente che parecchie delle sue istituzioni pajono invecchiate, la sua influenza su le cose umane è tuttavia assai maggiore che li nomi non fanno segno di credere.

Appresso il Cristianesimo, l'energico carattere de' conquistatori del Nord è quello che soprattutto determinò il corso della civiltà europea; perocchè queste bellicose schiatte furono le prime che arrecarono nuovi principj di vita alle nazioni degenerate. La severa natura del Nord costringe l'uomo a concentrarsi in sè stesso; ma quello ch'egli perde dal canto de' luminosi sviluppiamenti d'una immaginazione sensuale, torna a profitto delle disposizioni più nobili e più serie della sua anima. Il che viene provato dalla leale franchezza con cui li antichi popoli germanici abbracciarono il Cristianesimo. In nessun luogo esso guardò così lungamente la sua forza e la sua attività; in nessun luogo penetrò così addentro nel cuore umano, nè si combinò così intimamente co' diversi affetti che lo riempiono.

La mescolanza dell'eroismo rozzo, ma fedele, de' conquistatori del Nord, co' sentimenti del Cristianesimo fe' nascere la Cavalleria. Questa bella istituzione avea per iscopo di frenare, con sacri voti, guerrieri ancor feroci, e di preservar per tal guisa lo spirito militare dal barbaro abuso della forza in cui non è che pur troppo soggetto a cadere. Sotto la salvaguardia della virtù cavalleresca, l'amore prese un carattere più puro e più sacro; divenne un omaggio esaltato verso li enti che nell'umana natura sembrano dover maggiormente accostarsi alla natura degli angeli; parve che la religione

medesima consecrasse questo culto, presentando, sotto forma divina, alla venerazione de' mortali ciò che è su la terra di più puro e di più commovente: l'innocenza d'una vergine e l'amor d'una madre.

Siccome il Cristianesimo, al pari che il culto de' falsi Iddii, non si contentava di cerimonie esteriori, ma si rivolgeva al cuore dell'uomo e a' suoi più nascosti affetti, e se ne voleva insignorire, così l'energico sentimento della interna libertà, e quella nobile indipendenza d'animo che repugna a piegarsi sotto il giogo delle leggi positive, si ripararono nel dominio dell'onore. Questa morale mondana si colloca a fianco della morale religiosa, e par talvolta che si trovi con essa in contradizione. Pure una gran corrispondenza di simiglianza raccosta l'una all'altra. La religione, altresì come l'onore, non calcola mai le conseguenze delle azioni; e quella e questo hanno consacrato de' principi assoluti, e li hanno posti fuor della possanza d'una ragione scrutatrice.

La Cavalleria, l'amore e l'onore furono li oggetti della poesia naturale che verso il principio del medio evo diffuse le sue produzioni con una incomprendibile abbondanza, e precedette al grado sovrano di cultura che in processo di tempo andò acquistando lo spirito romantico. Quest'epoca ha pure la sua mitologia, fondata su le leggende e le favole della Cavalleria; ma l'eroismo e il maraviglioso che vi regnano, sono d'un genere interamente opposto a quello della mitologia antica.

Alcuni filosofi, i quali per altro s'accordano con noi nella maniera di riguardare il genio particolare dei moderni, hanno creduto che il carattere distintivo della poesia del Nord fosse la melancolia; la quale opinione, dove

sia chi bene la intenda, non s'allontana dalla nostra. Appo i Greci, la natura umana bastava a sè stessa, non presentava alcun vòto, e si contentava d'aspirare al genere di perfezione che le sue proprie forze possono realmente farle conseguire. Ma, quanto a noi, una più alta dottrina c'insegna che il genere umano, avendo perduto per un gran fallo il posto che gli era stato originariamente destinato, non ha su la terra altro fine che di ricuperarlo; al che tuttavia non può giungere, s'egli resta abbandonato a sè stesso. La religione sensuale de' Greci non prometteva che beni esteriori e temporali: l'immortalità, se pur vi credevano, non era da essi che appena appena scorta in lontananza, come un'ombra, come un leggier sogno che altro non presentava se non una languida immagine della vita, e spariva dinanzi alla sua luce sfolgoreggiante. Sotto il punto di vista cristiano, tutto è precisamente l'opposito: la contemplazione dell'infinito ha rivelato il nulla di tutto ciò che ha de' limiti; la vita presente si è sepolta nella notte; e sol di là dalla tomba risplende l'interminabile giorno dell'esistenza reale. Una siffatta religione risveglia tutti i presentimenti che riposano nel fondo dell'anime sensitive, e li mette in palese; ella conferma quella voce secreta la quale dice che noi aspiriamo ad una felicità cui non si può conseguire in questo mondo, — che nessun oggetto caduco può mai riempire il vòto del nostro cuore, — che ogni piacere non è quaggiù che una fugace illusione. Allorchè dunque, simile agli schiavi ebrei i quali protesti sotto i salci di Babilonia faceano risuonare de' loro lamentevoli canti le rive straniere, la nostr'anima esiliata su la terra sospira la sua patria, quali

possono mai essere i suoi accenti, se non quelli della melancolia? E però la poesia degli antichi era quella del godimento; la nostra è quella del desiderio: l'una si restringeva al presente, l'altra si libra fra la ricordanza del passato e il presentimento dell'avvenire.

* Nondimeno non bisogna credere che la melancolia si vada al continuo esalando in monótone querimonie, nè ch'ella si manifesti sempre distintamente. Nella stessa maniera che la tragedia fu sovente appresso de' Greci energica e terribile, non ostante l'aspetto sereno sotto cui essi riguardavano la vita, anche la poesia romantica, come l'abbiamo pur anzi dipinta, può passare per tutti i toni, da quello della tristezza infino a quello della gioja; ma sempre trovasi in essa un certo che d'indefinibile che dinota l'origine sua; il sentimento è in essa più intimo, l'immaginazione meno sensuale, il pensiero più contemplativo. Contuttociò in realtà i limiti si confondono alcuna volta, e li oggetti non si mostrano mai interamente distaccati li uni dagli altri, e quali siamo costretti di rappresentarci per averne una idea distinta.

* I Greci vedeano l'ideale della natura umana nella felice proporzione delle facultà e nel loro armonico accordo. I moderni all'incontro hanno il profondo sentimento d'una interna disunione, d'una doppia natura nell'uomo che rende questo ideale impossibile a effettuarsi: la loro poesia aspira di continuo a conciliare, a unire intimamente i due mondi fra' quali ci sentiamo divisi, quello de' sensi e quello dell'anima; ella si compiace tanto di santificare le impressioni sensuali con l'idea del misterioso vincolo che le

congiunge a sentimenti più elevati, quanto di manifestare a' sensi i movimenti più inesplicabili del nostro cuore e le sue più vaghe percezioni. In breve, essa dà anima alle sensazioni, corpo al pensiero.

Non è dunque maraviglia che i Greci ne abbiano lasciato, in tutti i generi, de' modelli più finiti. Essi miravano ad una perfezione determinata, e trovarono la soluzione del problema che s'aveano proposto: i moderni a rinccontro, il cui pensiero si slancia verso l'infinito, non possono mai compiutamente soddisfare aè stessi, e rimane alle loro opere più sublimi un non so che d'imperfetto che le espone al pericolo d'esser male apprezzate.

Noi potremmo seguir la traccia delle idee che abbiamo indicate, in tutto il dominio dell' belle arti; mostrare che si trova la stessa opposizione nelle differenti forme che presero, appo li antichi ed appo i moderni, l'architettura, la musica e la pittura (non parlo della scultura, in cui i moderni non hanno mai avuto stile particolare); e cercare qual sia stata l'influenza reciproca di queste arti alleate: ma un tale esame, a volersi internare, ci condurrebbe troppo lontano.

Noi qui non possiamo tampoco occuparci intorno a' diversi rami della poesia romantica; e ritornar dobbiamo al nostro scopo, che è di far conoscere l'arte drammatica e l'istoria della sua letteratura. La divisione del genere classico e del genere romantico che abbiamo stabilita in tutte le belle arti, si applica altresì a questa, e insino a ora determina il cammino che abbiamo a tenere.

Primamente discorreremo degli antichi; passeremo quindi a' moderni che si sono con maggiore o minor riuscita dedicati alla imitazione de' grandi

modelli dell' Antichità; e finalmente parleremo de' poeti che trascurando questi modelli, o a bello studio allontanandosene, si apersero una nuova strada particolare. Fra i popoli antichi, i Greci sono i soli che si sieno splendidamente segnalati nella carriera drammatica. I Romani non furono da prima che semplici traduttori delle opere del teatro greco; da poi le imitarono, ma senza ottenere costanti successi in questo genere, almeno se giudicar dobbiamo dallo scarso numero di cosiffatte imitazioni infino a noi pervenute. Fra i moderni l' Italiani e i Francesi sono quelli che spiegarono maggior zelo ne' loro sforzi per rilevare l'antico teatro tragico, e, potendo, perfezionarlo. Si sono fatti da ultimo, appresso ad altri popoli, alcuni sperimenti dello stesso genere, relativi egualmente alla tragedia; poichè nella comedia la medesima forma non è mai cessata di regnare da Plauto e Terenzio infino a' nostri giorni. Di tutte le nazioni che si sono dedicate alla imitazione della tragedia antica, la francese è certamente quella il cui teatro mandò più grande splendore. La molta riputazione che gode la scena francese merita per conseguenza un esame attento e scrupoloso. Li Italiani moderni, — Metastasio e Alfieri —, vengono naturalmente subito dopo i Francesi.

Il drama romantico (a cui non si può applicare il nome di tragedia, nè quello di comedia, nel senso che vi attribuivano li antichi) non è mai stato nazionale che appo l'Inglese e li Spagnuoli; il genio di Shakspeare e quello di Lope de Vega lo fecero fiorire tra que' due popoli presso a poco nel medesimo tempo. Il teatro tedesco s'è acquistato una total celebrità più tar-

di che quello degli altri popoli, e andò lungamente soggetto alla successiva influenza delle idee che regnavano altrove: gioverà dunque riservarlo per la fine; e così potremo giudicar meglio le diverse direzioni ch'esso ha seguite, e aprirgli, s'è possibile, una nuova prospettiva per l'avvenire.

S'io tolgo a scorrere l'istoria drammatica di ciascun de' popoli che ho nominati, è facile il comprendere che potrò, al più, offerirne un rapido compendio, e raccorre, sotto un punto di vista generale, ciò ch'essa presenta di più notabile.

Niuno saprebbe farsi una giusta idea dell'abondanza delle produzioni drammatiche: il loro numero è tale da spaventar chi che sia; e quando bene si volesse altri restringere a una sola delle suddivisioni del genere, e non potrebbe conoscerla interamente. Nella più parte delle storie letterarie si veggono tutti li scrittori d'un medesimo genere e d'una medesima nazione collocati indistintamente li uni dietro agli altri, presso a poco come i Re assiri o egizj delle vecchie storie universali. Ci ha di quelli che hanno la passione de' cataloghi; e' possono a lor senno renderli ancora più voluminosi, facendo di nuovi libri sopra titoli di libri. Sarebbe quasi lo stesso che voler nel racconto d'una battaglia nominare tutti i soldati che combatterono; laddove non si può parlare che de' capi e de' guerrieri che si segnarono con luminose gesta. E siccome le vittorie dello spirito umano non furono parimente riportate che da un piccolo numero di eroi, così ad essi soli dobbiamo pure aver l'occhio. La storia dello sviluppo dell'arte, e delle differenti forme ch'ella prese, trovasi naturalmente rinchiusa in quella di alcuni ingegrai creatori,

dipinti co'tratti che li caratterizzano.

Sarà necessario, prima ch'entriamo nella carriera che abbiamo indicata, il dare una spiegazione precisa delle idee che noi assegniamo alle parole *drammatico, teatrale, tragico e comico*.

3 Che cosa è il genere drammatico? La risposta sembra facilissima: è quello in cui s'introducono differenti personaggi che s'intratengono insieme, e in cui l'autore non parla in suo proprio nome. Nondimeno questa non è che la definizione della forma esteriore del drama, la quale dee senza dubbio esser quella del dialogo; ma se i personaggi esprimono sentimenti e pensieri senza esercitare influenza veruna li uni sopra li altri, e se trovansi alla fine nel medesimo stato d'animo che al principio, la loro conversazione, — che può d'altra parte essere eccellente —, non eccita per certo alcun interesse drammatico.

Io renderò più sensibile questa idea per mezzo d'un esempio tratto da un genere di dialogo molto più placido che il drama, e che non è destinato alla rappresentazione teatrale, voglio dire il dialogo filosofico. Socrate, in Platone, domanda a un sofista gonfio d'orgoglio, chiamato Ippia, che cosa è il bello: questi trova subito nella sua memoria una risposta superficiale; ma l'occulta destrezza delle obiezioni di Socrate gli fa tosto abbandonare la sua spiegazione, e, dopo d'esser buona pezza saltato di palo in frasca, è costretto di ritirarsi pieno di vergogna, e di riconoscere la superiorità del savio che gli ha fatto toccar con mano la sua ignoranza. Questo dialogo, tutto sparso di idee istruttive e filosofiche, non è soltanto una eccellente lezione, ma offre ancora l'interesse d'una piccola commedia.

Allorchè dunque si volle lodare i dialoghi di Platone per rispetto al vivace andamento de' pensieri, all'arte d'eccitare la curiosità, e al costante interesse che ispirano, si racchiuse questo elogio in una sola parola, dicendo ch'essi erano drammatici.

Questo esempio ne fa già comprendere il potente incanto che accompagna un tal genere di finzione. L'attività è il vero piacere della vita, o sia, per meglio dire, la vita medesima. Diletti puramente passivi ben possono, lusingandoci mollemente, farne cadere in una sorta di sonno dell'anima, che senza fallo ha non so qual dolcezza. Ma quando non si sente alcuna interna commozione, la noia non è mai gran tratto lontana. I più degli uomini, per le loro circostanze, o perchè non sono atti a grandi sforzi, vivono ristretti nel monotono cerchio di piccole e quasi frivole occupazioni. I loro giorni si ripetono seguitando le leggi uniformi della consuetudine; essi hanno appena il sentimento dell'esistenza; le passioni della loro gioventù faceano scorrere la loro vita come un rapido torrente; essa languisce subito dopo, e rimane inerte: oppressi da un secreto malcontento, procacciano di liberarsene tentando diversi mezzi di distrazione, che tutti si risolvono in dar qualche esercizio a facultà oziose, mettendole alle prese con alcune leggiere difficoltà. Ma nessuno di questi divertimenti si può mettere a paragone dello spettacolo teatrale. Privati del piacere d'esercitar qualche influenza colle nostre proprie azioni, rignardiamo almeno con interesse quelle degli altri. L'oggetto più rilevante dell'attività dell'uomo è l'uomo stesso. Noi vediamo su la scena alquanti personaggi, amici o nimici, misurar le lor forze reciproche;

vediamo enti intellettivi e sensitivi che operano li uni sopra li altri con le loro opinioni, co' loro caratteri, con le loro passioni, e che determinano, alla nostra presenza, le loro future relazioni. L'arte del poeta drammatico consiste nell'allontanare li accessorj alieni dall'azione, quelle minute particolarità, quelle importune incidenze che nella realtà ritardano il corso de' grandi avvenimenti, e nel raccogliere come in un fascio tutto ciò che desta l'attenzione e la curiosità. Per tal modo egli ne presenta il quadro abbellito della vita, il fiore de' movimenti più teneri e più decisivi dell'umano destino.

Nè qui sta tutto. In un semplice racconto, ogni poco che sia animato, si vede spesso il narratore mettere in scena i suoi personaggi, farli parlare, e cambiare allora il suono della voce e l'espressione; tuttavia, per riempire le lacune che lascerebbero questi dialoghi nel suo racconto, egli ripiglia la parola in suo proprio nome, e descrive tutte le circostanze che debbono esser conosciute.

Il poeta drammatico è costretto di rinunciare a questo mezzo, ma usa un privilegio più importante; fa comparire una persona reale a fianco di ciascuno de' suoi personaggi supposti; vuole che, per età, per sesso e per figura, ella corrisponda, il meglio che si può, alle qualità ond'egli ha vestito l'ente da lui creato; ch'ella assuma, per così dire, il complesso della sua maniera d'essere; che accompagni ciascuna delle sue parole coll'espressione della voce, del giuoco della fisionomia e di tutti i movimenti che possono agevolare l'intelligenza de' suoi discorsi: non basta; è uopo ancora che questi rappresentanti reali d'enti immaginari compariscano in un abito conveniente

alla condizione, al tempo, al paese in cui vengono supposti, o per accrescere la simiglianza, o perchè ci ha nel vestire qualche cosa di caratteristico; finalmente, per unire insieme tutte le correlazioni possibili, egli vuol collocare i suoi personaggi in tal luogo che per un certo rispetto rappresenti quello ove faciam ragione ch'essi dimorino: in somma li introduce su la scena. Ciò ne guida all'idea del teatro; poichè è evidente che tutto l'apparecchio della scena è il compimento necessario della forma drammatica, o vogliam dire della rappresentazione d'un fatto per mezzo delle parole, e senza il soccorso del racconto. Io non niego che vi sieno delle opere drammatiche le quali non furono da' loro autori destinate al teatro, e che non vi produrrebbono molto effetto, ancorchè si ammirino a leggerle. Ma dubito assai che un uomo il quale non avesse mai veduto una rappresentazione teatrale, o che non ne avesse sentito parlare, potesse ricevere un'impressione così viva come quella che tali opere producono sopra di noi. La nostra immaginazione è da gran tempo avvezza, allorchè leggiamo le opere drammatiche, a farcene vedere la rappresentazione.

Egli pare che l'invenzione del teatro si sia dovuta offerire da sè naturalmente. Li uomini hanno sempre avuto molta inclinazione a imitare il gesto e la voce altrui, o sia a ciò che nominar potremmo la contrafazione. Allorchè l'uomo si trasporta con vivacità nello stato, ne' pensieri, e negli affetti degli altri, egli piglia anche involontariamente la loro maniera d'essere esteriore. Così i fanciulli si fanno loro continuo trastullo d'uscir fuori del lor grado; il giuoco che più costantemente li diverte, si è

d'imitare i grandi personaggi ch'ebbero occasione d'osservare, od anche di far delle parti a caso; mercè della felice pieghevolezza della loro immaginazione, tutto ciò che trovasi alle loro mani, serve a caratterizzare le loro nuove dignità, a prender la figura e l'abito d'un padre, d'un pedagogo, d'un re.

Non trattasi dunque, per giungere all'invenzione del teatro, che di fare ad arte, seguitamente e con un certo metodo, quel che li uomini fanno talora naturalmente nella vita comune, e di circoscrivere questa imitazione in un quadro. Tuttavia fra molti popoli quest'ultimo passo non è stato mai fatto. Non mi sovviene d'averne trovato orma veruna nè in Eròdotò, nè in tutti li altri autori che ci lasciarono lunghissime descrizioni de' costumi dell'antico ⁵ Egitto. Li Etrusci, ne quali d'altra parte s'osserva tanta analogia con li Egizj, ebbero, in quella vece, de' ginocchi scenici; e, ciò che merita d'esser notato, il nome che davano li Etrusci a' comedianti, *Istrione*, s'è conservato nelle lingue viventi infino a' di nostri.

✱ I popoli dell'Asia occidentale, i Persiani e li Arabi, con tutta la loro ricchezza nella letteratura poetica, non posseggono opere di teatro, e non se ne conosce alcuna del medio evo in Europa; giacchè li avanzi degli antichi spettacoli de' Greci e de' Romani furono aboliti a' tempi dell'introduzione del Cristianesimo, o perchè avevano relazione al culto de' falsi Iddii, o perchè vi si era intrusa una grande licenza di costumi. Passarono da mille anni senza che si vedesse risurgere alcun teatro. Ancora nel secolo decimoquarto, il Boccaccio, il quale entra in molte particolarità intorno agli usi della vita

sociale, non fa menzione veruna di spettacoli teatrali; i novellieri, i ministrieri, i giullari, ne tenevano il luogo. D'altra parte non pare che la comedia non sia stata immaginata che una sola volta nel mondo appresso d'un popolo natio, il quale ne avrebbe trasmessa l'idea agli altri. I viaggiatori inglesi ci dicono d'aver trovato fra l'isolani del mare del Sud (che del resto hanno appena la prima ombra della civiltà) una maniera di spettacolo, comechè informe, ove s'imita con foggia grottesca un avvenimento della vita comune. Per ⁵ passare all'estremo più opposto, l'Indiani, il popolo da cui vennero forse i primi raggi di luce che illuminarono l'umana schiatta, ebbero opere teatrali lungo tratto avanti che avessero sentito alcuna influenza straniera; anzi posseggono, come s'è recentemente saputo in Europa, una letteratura drammatica infinitamente ricca, la cui antichità rimonta a più che venti secoli. Noi non conosciamo che una sola di cotali opere (chiamate, in indiano, *natak*), sopra la quale giudicar possiamo del resto, ed è il grazioso componimento *Sakontala*. Essa offre, a traverso del più brillante colorito orientale, una simiglianza così evidente, nella forma del tutto, al nostro drama romantico, che si crederebbe che il traduttore inglese, sir William Jones, vi avesse contribuito a bello studio per amore verso di Shakspeare, se altri Letterati non attestassero la fedeltà della sua traduzione. Ne' luminosi tempi dell'India, la rappresentazione di questi *natak* formava a Delhi le delizie della magnifica Corte dell'imperatore; l'arte drammatica vi andò poi in totale decadenza in mezzo alle sciagure che naquero da diversi generi d'oppressione. I Cinesi per contrario hanno un

teatro nazionale tuttavia sussistente, ove per verità non si trova, da più secoli, alcuna traccia di progresso, ma punto non dubito che nella minuta osservanza di certe regole di convenzione e non si lascino addietro di lunga mano i popoli d'Europa più scrupolosi.

Allorchè nel secolo decimoquinto si vide risurgere il teatro europeo, e vi si rappresentarono opere allegoriche o sacre, sotto il nome di *moralità* o di *misteri*, l'impulso non fu già dato dal desiderio d'imitare li antichi modelli dell'arte drammatica, perocchè la cognizione di essi non si sparse generalmente che molto tempo appresso; ma in questo rinascimento d'un'arte ancora informe si può già scorgere il primo germe dell'invenzione affatto originale del drama romantico.

In mezzo allo straordinario favore che acquistarono in tutta l'Europa incivilita le rappresentazioni teatrali, balza agli occhi la distanza che separa, relativamente al talento drammatico, nazioni egualmente spiritose; pare che sia questo un talento a parte e affatto distinto dal dono della poesia. Non è già il contrasto fra i Greci ed i Romani che dee recarci maggior meraviglia; i Greci erano nati per l'arti, in quella guisa che i Romani nati erano per la guerra e per la politica; le belle arti non furono introdotte appresso di questi ultimi se non come rami d'un lusso corrotto, preaggio della degenerazione, e fatto per accelerarla. Il teatro soprattutto fu talmente riguardato da essi qual mezzo di far pompa di magnificenza, che in breve tempo trascurarono ciò che costituisce la sua vera destinazione, per occuparsi negli accessori che ne accrescono lo splendore esterno. Fra

i Greci medesimi il talento drammatico era universale. L'invenzione del teatro è dovuta agli Ateniesi; essi solo lo perfezionarono: i drammi dorici d'Epicarmo meritano appena di far qui una lieve eccezione. Tutti i grandi ingegni creatori dell'arte drammatica, appo i Greci, naquero nell'Attica, e si formarono in Atene. La nazione greca, le cui lontane colonie coltivavano per tutto e con tanto successo le belle arti, non seppe fuori d'Atene che ammirar le maraviglie del teatro ateniese, senza tentar d'imitarle.

Ma non v'è nulla che debba far tanto stupire, quanto la differenza che offrono per questo rispetto due popoli così tra lor simiglianti, come li Spagnuoli e i Portoghesi. Li Spagnuoli posseggono una letteratura drammatica incredibilmente ricca; li autori greci che più vengono citati per la loro esuberante fecondità, non sopravanzano in questo li autori spagnuoli. Qualunque giudizio si porti sopra di essi, non si negherà loro almeno il genio dell'invenzione; anzi bisogna che in ciò si sia secretamente renduto loro giustizia, perocchè l'Italiani, i Francesi e l'Inglese non si sono rimasi di trarre profitto dalle loro idee più ingegnose, e sovente senza confessarne la fonte. All'incontro i Portoghesi, i quali in altri generi di poesia possono contender la palma agli Spagnuoli, non produssero quasi nulla nel genere drammatico, e nè pure ebbero mai un teatro nazionale. Alcune compagnie volanti di Comici spagnuoli vanno di quando in quando a solazzarli; ed eglino si contentano di andar su la scena in un idioma straniero che non può essere ben compreso senza studio, anzichè inventare da sè qualche opera, o almeno imitarne o tradurne.

Fra i numerosi talenti onde vanno gloriosi l'Italiani nelle arti e nella letteratura, il talento drammatico non è pure in modo alcuno il più cospicuo. Pare ch'essi tengano questo difetto da' Romani, loro antenati; e la loro meravigliosa disposizione per la pantomima burlesca deriva parimente da tempi remotissimi. Le antiche favole *atellane*, — la sola forma di genere drammatico veramente indigena appo i Romani —, non erano verisimilmente gran fatto superiori, quanto al disegno, a ciò che l'Italiani chiamano *Comedia dell'arte*, sorta di burletta improvvisata da maschere grottesche. I Saturnali de' Romani, secondo tutte le apparenze, diedero la prima idea del carnevale de' nostri giorni, invenzione totalmente italiana; ed a' popoli d'Italia si debbono eziandio l'Opera in musica ed il Ballo figurato: divertimenti teatrali ne quali l'interesse drammatico è interamente subordinato ed anzi sacrificato all'effetto della musica e della danza.

Se l'ingegno tedesco non si è spiegato nel genere drammatico con la medesima facilità ed energia, che negli altri rami della letteratura, vuoi per avventura attribuir questo effetto ad una causa onorevole. I Tedeschi hanno naturalmente lo spirito speculativo; cioè a dire, e' vogliono sempre giungere a conoscere co' l'pensiero la più intima essenza delle cose che li occupano: il che pure li rende manco abili nella pratica. Per operare in nn modo a un tratto valente e risoluto, bisogna una volta in vita

sna credere d'aver terminato d'imparare, e non sempre sottoporre quanto si è fatto alla prova della teorica; anzi bisogna afferrare il suo soggetto sotto un punto di vista fisso e particolare. Nella disposizione e nella condotta di nn'opera teatrale, al pari che in quella d'un affare, dee sempre dominar quel genere di spirito che dir potremmo amministrativo. Non è permesso al poeta drammatico di abbandonarsi ad una fantastica ispirazione; è mestieri ch'egli cammini, che s'avanzi: e i Tedeschi vanno soggetti a perder d'occhio il loro scopo ed a restarsi per via. Aggiungiamo che la fisionomia nazionale dee mostrarsi su la scena con lineamenti arditi e risentiti; e che i Tedeschi, troppo modesti per rispetto a ciò che li caratterizza, cercano spesso di torne via l'impronta. Il lodevole zelo che li porta a conoscere e ad appropriarsi ciò che v'ha di più perfetto tra' popoli vicini, li accieca troppo sovente su 'l merito reale della lor propria nazione. La quistione che deve occuparci non è di riprodurre passivamente fra noi il teatro greco, francese, spagnuolo o inglese; ma, per quello ch'io stimo, di trovare una forma drammatica che ammetta, escluse le regole fondate unicamente sopra convenzioni arbitrarie, tutto quanto ci ha di veramente poetico nelle forme ricevute da altri popoli: circa alla sostanza, noi dobbiamo far dominare e risaltare il carattere proprio alla nazione tedesca.

LEZIONE II.

Effetto teatrale. — Quanto sia importante l'influenza degli spettacoli. — Divisioni principali dell'arte drammatica. — Essenza del genere tragico e del genere comico. — Serio ed allegro. — Fino a qual segno è possibile d'entrare nello spirito dell'Antichità senza conoscere le lingue antiche. — Winkelmann.

DOPO avere con rapido sguardo trascorsa la Letteratura drammatica, e, per così dire, disegnata la carta del suo dominio, ci faremo adesso a rischiarare alcune idee fondamentali. Siccome pare che le composizioni drammatiche mirino in generale alla rappresentazione, — e di fatto ne pongono sempre l'idea —, così possiamo considerarle per due rispetti assolutamente diversi: quello dell'effetto teatrale, e quello della poesia. Non bisogna tuttavia pigliare errore in questa parola di poesia; non si tratta qui del meccanismo del verso, nè degli ornamenti della lingua, poichè il merito della elocuzione non è per altro essenziale al teatro, che pe'l movimento più animato che ne risulta: io parlo della ispirazione poetica nello spirito generale d'un'opera e nella concezione del suo disegno, di quella ispirazione che può esservi in grado sovrano, tuttochè essa fosse scritta in prosa, e non vi si trovare a mal grado della più limata versificazione. Quali sono adunque le parti che rendono poetico un drama? Sono esattamente le medesime che ci permettono di dar questo titolo a qualunque altra produzione letteraria. Affinchè un'opera sia poetica, bisogna primieramente ch'ella formi un tutto perfetto, finito, e che non lasci nulla a desiderare fuor de' suoi

proprij limiti. Ma questa non è che una condizione negativa, indispensabilmente richiesta in tutte le opere delle arti; poichè altrimenti non avrebbero esistenza propria, e non si staccherebbero dalla catena universale che lega fra loro li enti naturali. Ciò ch'è soprattutto necessario perchè un'opera sia poetica nella sua essenza, si è che ella sia fatta d'un solo getto, che lo spirito ne determini la forma, e che la forma sia l'espressione dello spirito; bisogna ancora ch'ella rifletta, come uno specchio fedele, le idee eternamente vere (cioè i pensieri e i sentimenti che s'inalzano di sopra all'esistenza terrestre), e che le vesta d'immagini sensibili. Noi verremo appresso esaminando quali esser debbono queste idee nelle differenti specie d'opere drammatiche; e mostreremo che, allorchando non danno anima a tutta la composizione, un drama non è che un'opera prosaica, frutto dell'esperienza anzichè dell'interno sentimento, e non offre che la combinazione ragionata di diversi risultati forniti dall'osservazione della vita.

Che cosa è ciò che rende teatrale un drama, voglio dire atto a regger bene su la scena? Non è sempre facile di prevedere il successo d'un'opera in particolare; ma la quistione, osservata sotto un punto di vista generale, non

SCHLEGEL, *Corso di Letterat. dramat.*

è così difficile a sciòrre. A produrre ciò che si chiama effetto teatrale, bisogna operare sopra una moltitudine d' uomini radunati, svegliare la loro attenzione, eccitare il loro interessamento. L' oggetto del poeta drammatico è dunque, per alcuni rispetti, simile a quello dell' oratore. In che modo giunge questi alla sua meta? Con la chiarezza, con la rapidità, con l' energia. Egli dee aver cura d' evitar tutto ciò che oltrepassi la misura di pazienza e d' intendimento che soglionsi trovare nella massa degli spettatori: più ancora; molti uomini raccolti insieme sono un oggetto di distrazione li uni per li altri, finchè non dirigono i loro sguardi e la loro attenzione verso uno scopo comune, al di fuori del loro proprio circuito. L' autore drammatico, non meno che l' oratore, deve adunque infin dal principio produrre una impressione abbastanza forte da far nascere i suoi uditori, direm così, fuor di sè stessi, e trarneli a sè. Bisogna che, per così dire, a mal lor grado egli si renda arbitro de' loro organi. Ci ha una sorta di poesia che può dolcemente commuovere un' anima dedita alla contemplazione solitaria, presso a poco in quella guisa che il più leggiere soffio dell' aria fa risonare un' arpa eolia. Una siffatta poesia ha talvolta di molta attrattiva; ma, se non è rialzata da un' accompagnamento più vivo, i suoi accenti, troppo languidi pe' l' teatro, non vi saranno ascoltati. I suoni incantatori dell' *armónica* non sono fatti per ordinar la partenza o concitare il cammino d' un esercito: è uopo di strumenti strepitosi, è uopo innanzi tratto d' un ritmo chiaro e robusto, il quale co' suoi raddoppiati impulsi acceleri i battiti del cuore, e imprima un rapido movimento alla vita. Quando

si è renduto sensibile questo ritmo nel progresso d' un drama, si è ottenuto l' essenziale. Il poeta può allora, a suo senno, rallentare il veloce suo corso, e abbandonarsi alle sue diverse ispirazioni. Ci ha de' momenti in cui la narrazione più semplice, non meno che la più ornata, l' estro lirico più vivo, le riflessioni più profonde, le allusioni più fine, i tratti di spirito più ingegnosi, il volo più inaspettato d' una fervida immaginazione, tornano egualmente in acconcio; ci ha, dico, de' momenti in cui li spettatori ben preparati, quelli stessi che non possono tutto comprendere, porgono attento orecchio, come se pur sentissero una musica in armonia colle loro interne disposizioni. La grand' arte del poeta è allor quella di trarre profitto dagli effetti di contrasto; egli può, co' l' loro mezzo, dar qualche volta colori così vivi alla dipintura della calma dell' anima, ad una riflessione contemplativa su 'l destino, anche al languore della stanca natura, come all' espressione delle più forti commozioni e delle passioni più vecmenti.

Aggiunger dobbiamo ancora, relativamente all' effetto teatrale, che bisogna sempre adattarsi in qualche cosa a' gusti e alla capacità degli spettatori. Ci ha in quasi tutti i generi di composizione una parte mobile che debb' essere determinata secondo la nazione con cui si ha che fare, e secondo il grado d' avanzamento nelle arti. La poesia drammatica è per un certo rispetto la più sociale di tutte; ella non teme d' abbandonar le tranquille solitudini dell' ispirazione per gettarsi negli agitati vortici del mondo. L' autore che lavora pe' l' teatro dee più d' ogni altro ricercare il favor popolare, lo strepito degli applausi: ma solo in apparenza.

egli si deve abbassare a livello de' suoi uditori; in fatto bisogna che inalzi quelli fino a lui.

Per poco che si conosca la natura umana, si comprenderà quanto sia possente su la moltitudine l'effetto delle rappresentazioni teatrali. Li uomini non mostrano ordinariamente nel loro commercio abituale se non ciò ch'è in essi di più esterno; la diffidenza o la freddezza impediscono loro di lasciar penetrare li sguardi altrui nel santuario de' loro intimi pensieri. Nè sarebbe pur conforme allo stile del gran mondo il mostrar turbamento o commozione in parlando di ciò che più ne occupa il cuore. L'oratore e il poeta trovano modo di superar questa barriera e di sbandire una ritenutezza di convenzione. Allorchè essi eccitano nell'animo de' loro uditori movimenti così vivi che d'ogni intorno se ne manifestino i segni involontarij, ciascuno nota la medesima commozione ne' vicini, e uomini che si guardavano in volto come stranieri, a un tratto si domesticano insieme, e diventano reciproci confidenti; le lacrime che l'oratore o l'attore tragico li sforza a versare per un innocente calunniato, o per un eroe che s'avvia alla morte, ne fanno degli amici e de' fratelli. È incredibile a qual grado d'energia questa istantanea comunicazione d'un gran numero d'uomini può spingere li intimi affetti che d'ordinario si ritirano nel fondo del cuore, e non si scoprono che nella confidenza dell'amicitia. Una impressione, dapprima dubbia, prende, a mano a mano che si va propagando, un carattere più manifesto, si fortifica in noi a proporzione del numero di quelli che ne partecipano, e li animi così trasportati si uniscono come le

acque d'un rapido torrente, di cui non si potrebbe tratenere la foga.

Non si può dire però che dal privilegio conceduto al poeta drammatico d'esercitare un'azione così potente, non ne sieno talvolta risultati degli abusi. S'egli è facile ispirare agli uomini un amore disinteressato per ciò che v'ha di migliore e di più eccelso, si può altresì captivarli per via di sofismi, ed abbagliarli con lo splendore di quella falsa grandezza d'animo che presenta i delitti dell'ambizione come virtù, ed eziandio come atti di sublime sacrificio di sè stesso pe' pubblico bene. La seduzione nascosa sotto le luminose vesti della poesia e della eloquenza s'insinua insensibilmente ne' cuori. L'autor comico soprattutto, camminando verso la sua meta, dee guardarsi d'uno scoglio difficile a evitare; dee continuamente temer di porgere a' bassi e vulgari sentimenti che possono covar nel cuore umano, l'occasione d'appalesarsi alla sicura; poichè, vinta che sia una volta la vergogna di mostrare queste ignobili inclinazioni mediante l'esempio di questo medesimo concorso di popolo che sforza d'ordinario a reprimerle, il piacere di abbandonarvisi prorompe con audace licenza.

Questa possanza demagogica che si esercita ora in bene ed ora in male, ha dovuto d'ogni tempo dirigere verso il teatro l'attenzione de' legislatori. I Governi hanno cercato, con provvedimenti d'ogni specie, di dare agli spettacoli una tendenza che fosse loro utile, e di preservarli da non pochi generi d'abusi. La difficoltà sta sempre nel combinare la libertà d'azione, necessaria al progresso delle belle arti, co' riguardi che richiede la costituzione

morale e politica d'un popolo. Il florido teatro d'Atene godeva, sotto la protezione del culto degli Dei, una libertà quasi illimitata, e i pubblici costumi lo preservarono lungamente dalla corruzione. L'estrema arditezza delle comedie d'Aristofane, nelle quali i magistrati e il popolo stesso erano messi in canzone, non pare credibile secondo i nostri costumi e la nostra maniera di vedere; ma questa medesima arditezza sembrava allora ponesse il suggello alla libertà popolare.

Bisogna sicuramente che Platone, il qual viveva in quella medesima Atene, si fosse già accorto d'un principio di declinazione nelle arti, o che almeno la prevedesse con certezza, dacchè sbandì totalmente i poeti drammatici dalla sua repubblica ideale. Pochi Governi giudicarono necessario di soscrivere un decreto così rigoroso; ma pochi altresì s'assicurarono d'abbandonare li spettacoli a sè stessi senz'alcuna vigilanza. Appresso d'alcuni popoli cristiani l'arte drammatica parve degna di prestare il suo soccorso alla religione, e le fu permesso di trattar soggetti sacri. Una pia emulazione produsse allora, e soprattutto in Ispagna, parecchie opere che nè la religione, nè la poesia possono disapprovare. In altri paesi, e in mezzo a circostanze differenti, la rappresentazione delle opere sacre sembrò contraria alle convenienze e soggetta ad alcuni disordini.

Egli è forse ne' paesi ove si giudicò opportuno di stabilire una previa ispezione su le opere teatrali, e di non rapportarsi unicamente alla malleveria dell'autore e degli attori, che la Censura più volte adempì manco bene il suo oggetto più importante, che è l'esame dello spirito d'un'opera e dell'impressione generale ch'ella pro-

duce. La natura dell'arte drammatica richiede che un autore metta in bocca de' suoi personaggi molte massime ch'egli non pretende di giustificare. Egli ci chiede di non giudicar la sua maniera di pensare se non sopra il tutt'insieme della sua opera e sopra la disposizione d'animo in che ne lascia. Ben si potrebbe dare il caso che un'opera fosse irreprensibile in ciascuna delle frasi che la compongono, e sfuggisse l'occhio della Censura non curantesi che de' particolari, e che pur tendesse nella sua totalità a produrre li effetti più nocivi. A' di nostri abbiám veduto non poche di siffatte opere (e ce n'hà pure di quelle che fecero gran fortuna in Europa), ove pare che da tutte le parti ribocchi l'espansione del buon cuore e della generosità, ed ove nondimeno un occhio più acuto non può non riconoscere nell'autore il secreto disegno di lusingare la vile debolezza de' suoi contemporanei, distruggendo i severi principj della morale, e il rispetto di tutto ciò che debb'esser sacro fra li uomini. L'opposto dir si potrebbe di alquanti autori screditati; e se alcuno volesse applicarsi a giustificare Aristofane, in cui la licenza delle parole sembra intollerabile, agevole gli sarebbe di far assolvere un tal poeta, considerata l'intenzione generale delle sue opere, e dimostrando che almeno non si potrebbe non ravvisare in esso lo zelo d'un buon cittadino per la sua patria.

Noi abbiám voluto sin qui far sentire la grande importanza morale dell'oggetto delle nostre meditazioni. Se le arti hanno meritato d'occupare la mente degli uomini, il teatro, ov'esse raccolgono i loro più seducenti prestigi, dee specialmente attirare i nostri

sguardi. Alla testa del loro splendido corteccio, l'arte della declamazione viene a servir d'interprete a' pensieri più sublimi e più profondi, e ad operare sopra di noi co' l' doppio effetto della eloquenza e d'una serie di mobili quadri; l'architettura decora il magnifico ricinto del suo tempio; la pittura le presta l'illusione delle sue lontane prospettive, e la musica vi asseconda la poesia con tutto il potere de' suoi concetti. Finalmente in questa magica unione di tutti l' incantesimi si vede manifestarsi in poche ore davanti a' nostri occhi lo stato attuale della società e delle arti appresso d'una nazione, il frutto de' suoi sforzi di più secoli. Ora qual meraviglia che queste rappresentazioni teatrali posseggano un incanto così particolare per tutte l'età, per tutti i sessi, per tutte le differenti condizioni, e che sempre sieno state il passatempo favorito de' popoli spiritosi? Il principe, lo statista, il capitano veggono i grandi avvenimenti de' secoli passati, — avvenimenti simili per avventura a quelli ch'essi medesimi conducono —, svilupparsi nel loro cospetto, svelando le loro più segrete ragioni. Il filosofo vi scopre il germe di pensieri nuovi e profondi sopra la natura dell'uomo e sopra la sua destinazione; l'artista segue con occhio indagatore que' gruppi fugaci ch'egli sculpsce nella sua memoria, come soggetti di sue future imitazioni; la gioventù, avida di commozioni, apre il suo cuore a più elevati sentimenti; l'età matura ringiovanisce mercè delle ricordanze del passato; la stessa infanzia osserva, con tutti i presentimenti della speranza, la colorata cortina che alzandosi con rumore dee svelarle ignoti portenti; tutti vi trovano ciò che ravviva le loro forze, ciò

che rende la serenità al loro animo; tutti per alcun tempo vengono alleviati dalle cure e dall'abituale oppressione della vita.

Ma siccome d'altra parte l'arte drammatica e quelle che l'accompagnano, potrebbero, mediante lo scoraggiamento e la reciproca negligenza de' poeti, degli attori e del pubblico, cadere in tanta degradazione che lo spettacolo teatrale diventasse il più volgare, il più insipido ed anche il più pernicioso di tutti i modi di perdere il tempo, così noi pensiamo che non si possano, senza ingiustizia, riputar se non come destinate a soddisfare una vana curiosità, le indagini intorno a quelle opere onde si pregiarono i popoli più rinomati per le loro cognizioni a' loro giorni più belli, e le mire dirette verso i mezzi di nobilitare o perfezionare un' arte che esercita tanta influenza.

Ciò basti a provare l'importanza del nostro scopo. Ora toccheremo dei due generi opposti, — il tragico e il comico, — i quali formano la divisione generale della poesia drammatica, ed esamineremo l'idea fondamentale dell'uno e dell'altro.

Le tre specie principali di poesia sono l'epica, la lirica, e la drammatica. Facilmente si possono loro subordinare tutti i generi secondarij conforme alle loro relazioni con alcuna di esse, e mostrare o che ne derivano, o che soltanto ne sono mescolanze diversamente combinate.

Chi voglia conoscere queste tre sorte di poesia in tutta la loro purezza, è uopo che rimonti alla forma primitiva sotto cui esse comparvero tra' Greci. La teorica s'applica soprattutto con facilità all'istoria della poesia greca, come quella che si andò sviluppando,

se così può dirsi, sistematicamente, e noi vi scorgiamo effettuate nel modo più cospicuo tutte le idee che avevamo concepite indipendentemente dall'esperienza.

È notabile come nella poesia epica e nella lirica non si ritrovi questa medesima divisione in due rami opposti che scorgiamo nella poesia drammatica. Vero è che si volle assegnare la pretesa epopeja burlesca a un genere particolare; ma ella non è che una maniera di prodozione subalterna e accidentale, una semplice parodia dell'epopeja propriamente detta, nella quale tutto consiste nel dare un'aria di balordo e di meschino ai pomposi sviluppi e al solenne andamento che non sembrano convenire che ai grandi subietti. Nella poesia lirica non si trovano che diverse gradazioni fra la canzone, l'ode e l'elegia, ma nessun contrasto reale.

2. Lo spirito che detta l'epopeja, come possiamo riconoscere in Omero, — al quale ella va debitrice della sua nascita —, è una concezione chiara e placida; il poema epico è una rappresentazione tranquilla del corso delle cose: il poeta racconta avvenimenti felici e sventurati, ma li racconta positivamente, e li tiene, come appartenenti al passato, ad una certa distanza da noi.

Il poema lirico è l'espressione armoniosa de' movimenti dell'anima. L'essenza di ciò che si può chiamare in noi la disposizione armonica (*musikalische*), consiste nel desiderio che proviamo di ritenere nel fondo del nostro cuore una commozione o melancolica o piacevole, e di prolungarne la durata. Bisogna dunque che il sentimento ne sia raddolcito a tal segno che per noi non si tenti di liberarcelle, anzi si tema di dissiparla con la

minima azione, e che, non avuto riguardo a' cambiamenti che il tempo produce, si brami eternare un solo istante della nostra esistenza.

Il poeta drammatico ci presenta, è vero, al pari che il poeta epico, avvenimenti esterni, ma li suppone presenti e veraci; egli esprime sentimenti e passioni, altresì come il poeta lirico, ma con più alte pretensioni, perocchè ci vuole affliggere o ricreare assai più immediatamente. Egli evoca tutti li affetti ch'eccita in noi, alla vista di azioni reali, lo interessarci alla sorte de' nostri simili, e solamente alla fine della sua finzione, e mediante la intera impressione che questa lascia in noi, permette a tali affetti di risolversi in un sentimento armonioso e soddisfatto. Egli si tiene così vicino alla vita, egli vuol presentarcene un'immagine talmente fedele, che la calma del poeta epico diverrebbe in esso indifferenza. Bisogna ch'egli si determini assolutamente in favore d'uno de' principali aspetti sotto i quali si presenta il destino umano, e che forzi i suoi uditori a prendervi parte come egli stesso.

Intorno alle due specie di poesia drammatica, dirò, per restringermi all'espressione più semplice e più chiara, che il genere tragico e il genere comico hanno fra loro le medesime relazioni che il serio e l'allegro: ognuno conosce per propria esperienza queste due direzioni della nostr' anima; ma farebbe mestieri una indagine filosofica profondissima, acciocchè si potesse pervenire a conoscere la loro essenza e la loro origine. Ambedue portano l'impronta della totalità della nostra natura; ma il serio appartiene di più alle impressioni morali, e l'allegro a quelle che riceviamo per mezzo

de' sensi. Le creature, non dotate di ragione, non possono realmente conoscere alcuna di queste due disposizioni: i bruti, è vero, sembrano talora proporsi uno scopo serio ne' loro lavori, come se sottoponessero il momento presente a un momento futuro; e pare altre volte che scherzino e giuochino, cioè a dire che s' abbandonino, senza saper che si facciano, al piacere dell' esistenza: ma non v' è che la coscienza di ciò che si sente, che possa inalzare queste due maniere d'essere a livello della vera società e della vera allegria. Solo all' uomo, fra tutte le creature che noi conosciamo, fu concesso quello sguardo che si rivolge addietro verso il passato, e penetra l'avvenire; ma gli costò caro un sì bel privilegio!

Il scio, preso nel senso più esteso, è la direzione delle forze dell' anima verso un scopo. Ma tosto ci rendiamo conto a noi stessi delle nostre azioni, la ragione ne ordina di passare da questo scopo ad un altro più elevato, e finalmente allo scopo primo e generale della nostra esistenza. Allora quel desiderio dell' infinito, che alberga nel fondo della nostr' anima, s' infrange contro ai limiti del finito in che siamo incarcerati, e la contemplazione della vita dissipa i prestigi della vita stessa. Tutte le nostre opere sono vane e passeggerie; ma da per tutto la morte si sta nel fondo, e ogni momento, bene o male impiegato, ci strascina alla sua volta. In mezzo alle circostanze più felici, allorchè un uomo giunge in pace al termine naturale della sua carriera, vede sempre davanti a sè la necessità d' abbandonar quello ch' egli ha di più caro, o d' esserne abbandonato. Non v' è alcun vincolo d' amore senza separazione;

alcun godimento senza prospettiva di ramario. Se abbracciamo d' un volger d' occhio, e insino agli ultimi confini del possibile, tutte le diverse relazioni della nostra esistenza; se consideriamo la sua dipendenza da una concatenazione di cause e d' effetti che sfugge l' umana vista; se osserviamo come fummo gettati, — deboli e senza difesa —, su le rive d' un mondo sconosciuto, dove, per così dire, in nascendo siamo già naufragati; come siamo esposti a tutti li errori, a tutte le illusioni che ci possono esser funeste; come le nostre passioni ribelli sono altrettanti nimici che portiamo nel nostro seno; come ciascun istante può esigere da noi, in nome de' più santi doveri, il sacrificio delle nostre più dolci inclinazioni, e ci può togliere d' un colpo quanto ci acquistammo con maggior fatica; come, a proporzione che s' allarga la nostra felicità, vediamo crescere il pericolo delle dolorose privazioni e quello di dare maggior campo all' ira d' una sorte avversa, io dico, lo spaventevole concatenamento delle condizioni necessarie della nostra esistenza, qualunque anima, non priva di senso, debb' essere compresa d' una melancolia inesprimibile, e contro a la quale non ci ha verun altro rifugio che la profonda convinzione d' una vocazione superiore a quella del destino terrestre. Tale è questa disposizione, composta d' una cupa tristezza e d' un elevato entusiasmo, cui si può dare il nome di disposizione tragica. Ed allorchè, nascendo dalla vaga contemplazione del possibile, l' anima, così modificata, rientra a un tratto nella provincia della realtà e della vita; allorchè s' impadronisce de' grandi fatti dell' istoria, degli esempi più vivi delle vicissitudini

umane, ed evoca dalla tomba li eroi che trionfarono, con la loro costanza, della fortuna, o quelli che gloriosamente caddero sotto a' suoi colpi, allora, io dico, vedesi apparire per sè stessa la tragedia. Questo infin d'ora può servire a far comprendere in qual modo la tragedia si fonda su la natura umana, e in qual modo possiamo amare i terribili spettacoli ch'ella ne presenta, e trovarvi qualche cosa che ne sublima e ne consola. Lo stato dell'anima che noi chiamiamo tragico, è inevitabile per li enti dotati d'un sentimento profondo; e la poesia, che non può distruggere in essi le interne dissonanze, cerca almeno di coprirle coll'incanto d'un'armonia ideale.

In quel modo che il serio, animato dall'ispirazione poetica, è l'essenza della tragedia, quella della commedia consiste nell'allegria. La disposizione all'allegria è una specie di obliivione della vita, uno stato in cui siamo tolti a tutte le idee triste dal gradevole sentimento d'un ben essere attuale; allora prendiamo tutto per giuoco, e lasciamo sdrucchiolar lievemente ogni cosa sovra la superficie della nostr'anima. Le imperfezioni degli uomini e la disunione che regna fra essi, non sono più per noi oggetti di biasimo o di tristezza; noi non vi scorgiamo che bizzarri contrasti ch'esercitano il nostro spirito e avvivano la nostra immaginazione. L'autor comico dee dunque tener discosto tutto quello che potrebbe concitar l'indegnazione morale contra i suoi personaggi, o un vero interesse pe' l'loro stato, poichè ambedoe questi sentimenti ci fanno ricadere nel serio. Egli dee rappresentare li errori e le discordanze degli uomini come il risultato naturale

dell'impero delle sensazioni e delle loro avventure, come piacevoli capricci del caso che non possono produrre alcun effetto sinistro. Tale è l'essenza di ciò che noi chiamiamo commedia; e nondimeno, come verrà dimostrando appresso, vi si trova sempre, appo i moderni, un mischio di serio. La prima commedia dei Greci, allo incontro, era tutta intera ispirata dalla più schietta allegria, e quindi formava un perfetto contrasto con la loro tragedia. Non era solamente il carattere e lo stato degl'individui, che si mostravano sotto un aspetto comico in questo bizzarro quadro; ma tutta la costituzione sociale, il popolo, il Governo, la stirpe umana, i Numi, vi ricevevano, sotto lo splendido pennello dell'immaginazione, i colori più lieti e più originali.

Affermata che si sia, in tutta la sua purità, l'idea del genere tragico e del genere comico, quali ci si offrono ne' modelli lasciatici da' Greci, diverrà facile il ridurre a' loro veri elementi le mescolanze di questi differenti generi immaginate da' moderni, e il riconoscere li estranei accessori ch'essi vi hanno aggiunti.

Nell'istoria della poesia e delle belle arti appo i Greci si vede regnare una medesima legge fondamentale, sopra la quale si andarono tutte sviluppando; ciò sono la rigorosa esclusione degli elementi eterogenei, e l'intima unione de' principj della medesima natura in un tutto completo e armonico: quindi appresso di loro le varie specie si trovano rinchiusse ne' loro limiti naturali, e i differenti stili vi campeggiano sculpitamente: non è dunque solamente secondo l'ordine de' tempi, ma ancora secondo l'ordine delle idee, che giova incominciare da'

Greci quando si descrive la storia delle arti.

Io non posso supporre che la più parte de' miei uditori abbiano acquistato nella lingua originale cognizioni immediate su l' Antichità greca. Le traduzioni in prosa od anche in versi, dove tutti i concetti sono travestiti alla moderna, non possono dare alcuna idèa verace dello spettacolo de' Greci. Le sole che si possono chiamar fedeli, quelle che, mediante l' imitazione della natura del verso e della elocuzione, si sforzano di giungere all'altezza dell'originale, non furono ancor tentate che nella lingua tedesca. Ma se bene questa lingua sia estremamente pieghevole, ed offra pur molti tratti di simiglianza alla lingua greca, mai non ne risulta fuorchè una tenzone ad armi ineguali, e sovente si vede, in cambio della grazia libera e facile, introdursi l'aspresza e la durezza. Il più delle volte non si è fatto uso nemmeno di tutti i suoi mezzi; nè io conosco traduzione alcuna de' Tragici greci che approvar si possa dall' uno all' altro capo. Ma qualunque perfezione suppor si voglia, quando bene la distanza della copia dall' originale fosse la minor possibile, un lettore che non conosca l' intero complesso della letteratura greca, sarà sempre turbato da una sorta di strana uovità nel soggetto, dalla singolarità degli usi nazionali, da innumerevoli allusioni, cui solo può far comprendere una vasta erudizione; e le distrazioni che gli daranno le particolarità, lo impediranno dal ricevere un' impressione pura del tutto. Fino a tanto ch' è necessaria la fatica, e fa d' uopo combattere con le difficoltà, non ci è vero piacere nelle belle arti: per ben sentire degli Antichi, e

ammirarli alla loro maniera, bisogna rendersi connaturali ad essi; bisogna, per dir così, aver respirata l'aria della Grecia.

Qual mezzo adunque resta a coloro che non conoscono la lingua greca, per giungere a trasportarsi nel complesso de' loro sentimenti e de' loro pensieri? Lo dico senza esitazione: lo studio della scultura antica. Se i modelli originali sono difficili ad avere, le loro copie almeno sono abbastanza divulgate da poterne cogliere lo spirito: queste immagini della bellezza primitiva non hanno bisogno d' interprete; la loro sublime significazione è indistruttibile: ella debb' essere riconosciuta, per mezzo le rivoluzioni de' secoli, sotto tutti i climi differenti ove la figura dell' uomo gode delle sue nobili doti, ovunque vive una stirpe, come l' europèa, la quale ricordi ancora quella de' Greci. Una sola è la voce in tutta l' Europa incivilita sopra la inimitabile perfezione del piccolo numero di modelli del primo ordine che ne ha lasciati la scultura greca. Se mai cessò questa perfezione d' essere riconosciuta, ciò solo potè succedere ne' tempi che il gusto depravato de' moderni avèa fatto cadere le belle arti nella più ammanierata affettazione; ma, non che tutti li artisti illuminati, ogni uomo dotato di sentimento è rapito in rispettosa ammirazione alla vista de' capolavori della scultura antica.

Se però ci fosse mestieri una guida che ne intromettesse in questo santuario del bello ideale, l' opera più adatta ad esserci utile sarebbe l' Istoria dell' arte del nostro immortale Winckelmann. In vero ci lascia molto a desiderare nelle particolarità; si trovano cziandio nella sua opera errori

non lievi: ma nessuno penetrò mai così profondamente nel più intimo spirito dell'arti della Grecia. Winckelmann si avea realmente vestita tutta la maniera d'essere degli antichi; egli non vivè che in apparenza nel suo proprio secolo, e senza sentirne l'influsso.

L'opera di Winckelmann tratta principalmente dell'arti che appartengono al disegno, ma spande alcuni raggi di preziosissima luce su li altri rami della cultura morale degli antichi, ed è utilissima per disporre la mente all'intelligenza della poesia greca, e soprattutto della poesia drammatica. Poichè le opere teatrali erano destinate a comparir su la scena davanti a spettatori i cui occhi, senza dubbio, difficilissimi a contentare, e s'aspettavano vivi piaceri, mal si può pervenire a comprendere il maestoso effetto della loro rappresentazione, se non evocandole, per dir così, nel loro intero, e dando co' l' pensiero il movimento e la vita alle immagini ideali de' Numi e degli Eroi. Io non so se presentemente si potrà ciò intendere, ma spero di renderlo appresso più chiaro: egli è innanzi al gruppo della Niobe o a quello del Laocoonte, che noi impariamo veramente a comprendere le tragedie di Sofocle.

Sarebbe da desiderare ch' esistesse un'opera la quale ci offrisse il complesso dello stato dell'arti, della poesia, delle scienze e della società presso i Greci, sotto l'aspetto d'un gran tutto armonico e maravigliosamente proporzionato in tutte le sue parti, presentandolo alla nostra ammirazione come il capolavoro del primo degli artisti, — la natura. Bisognerebbe che quest'opera, diretta verso un fine più universale che non è quella di Winckelmann, ma

pure animata del medesimo spirito, ne facesse tener dietro al successivo sviluppo, e sentir la mutua dipendenza di tutti i rami della greca civiltà. Un libro ch'è nelle mani di tutti, i Viaggi del giovine Anacarsi, offre per verità un saggio di cotale fatta. Quest'opera, stimabile in quanto all'erudizione, può assai giovare a diffondere la conoscenza dell'Antichità; ma senza fermarmi in su i difetti del quadro, dirò ch'egli dà maggior prova di buona volontà per rendere giustizia a' Greci, che d'ingegno per mettersi dentro al loro senso, poichè ninno può negare che le considerazioni non ne sieno sovente moderne o superficiali, e che questo viaggio d'uno Scita non simigli quasi perfettamente a quello d'un Parigiuo.

Egli è, come ho detto, nell'arti imitatrici delle forme, che la superiorità de' Greci è più universalmente riconosciuta. La loro letteratura ha soprattutto ispirato grande entusiasmo agl'Inglese ed a' Tedeschi, perocchè appresso questi popoli lo studio della lingua greca è stato seguito con più zelo. Gran fatto è che i Critici francesi, i quali ci esibiscono come regola irrefragabile, in materia di gusto, li scritti teorici degli antichi su la poesia (d'Aristotele, di Quintiliano, d'Orazio, ec.), sieno appunto que' medesimi che s'arragano il diritto di parlar leggermente e senza rispetto dell'autica poesia drammatica. Ognuno può giudicarne da un libro divulgatissimo, il *Corso di Letteratura* di La Harpe: l'autore fa mostra di molto discernimento e di molta sagacità nelle sue considerazioni su 'l teatro francese; ma se alcuno sperasse d'imparar da esso a conoscere i Greci, per certo s'ingannerebbe di lunga tratta. Il sentimento

e la cognizione profonda dell' Antichità gli mancano nel medesimo grado. Il risoluto sentenziare di Voltaire su 'l medesimo soggetto mal s'accorda co' l genere superficiale de' suoi studj; egli innalza o abbassa li antichi a suo talento, o secondo la direzione che gli mette più conto di dare, giusta il momento, all'opinione del pubblico. Metastasio, dal canto suo, pronunzia, così in passando, un giudizio definitivo su i Tragici greci, e li riprende da pedante (1). Racine è infinitamente più modesto; anzi egli non merita alcun rimprovero per questo rispetto, perchè di tutti i suddetti autori è quello, senza contrasto, che meglio conobbe la greca letteratura.

Facili sono a indovinare i motivi delle ingiuste censure di cui dicevamo. Ogni scrittore s'ingegna di lusingare la vanità della sua nazione e la sua propria; tutti vogliono maggioreggiare e soprastare agli antichi, e s'assecurano di pronunziar d'ogni sorta sentenze; perocchè le opere de' poeti drammatici non sono accessibili che ai dotti, e si mostrano senza vita sotto la forma d'una fredda scrittura, prive dell'anmato accompagnamento della declamazione, della musica, dello sceneggiare a un tempo ideale e pittoresco degli antichi attori, prive in somma della pompa teatrale: cose tutte che di certo s'accordavano nobilmente in Atene con la poesia a fine di produrre la più forte e la più penetrante impressione. Se noi potessimo una sola volta aver sotto a' nostr'occhi il maestoso complesso d'un tale spettacolo, non dubito ch'egli non facesse per sempre tacere le nostre misere sofisterie.

Le statue antiche non hanno uopo di commentatori; parlano da sè: qua-

lunque idea di rivalità in un moderno artista parrebbe una ridicola pretesione; pe' l solo teatro ci si allega l'infanzia dell'arte. Perchè i Tragici greci vissero due mila anni prima di noi, è indubitabile che noi ne sapiamo più di loro a gran lunga; talvolta degniamo parlare delle loro opere con quella indulgenza onde siamo cortesi a' primi tentativi de' fanciulli! Sopra Eschilo precipuamente cade la nostra bontà protettrice; ma è forza confessare che se questo poeta ci mostra l'infanzia dell'arte drammatica, è almeno l'infanzia d'Ercole che soffocava i serpenti nella sua cuna.

Io mi sono già dichiarato contra quella fede esclusiva e superstiziosa nell'autorità degli antichi, la quale, fra tutti i loro titoli di gloria, non vede che il freddo merito dell'essere esenti da errori, — non sembra esibirli per modelli che a fine d'escludere la possibilità di qualunque futuro progresso —, e vorrebbe far abbandonare alla posterità, come per sempre sterile, l'esercizio delle arti in cui essi furono eccellenti. Io penso piuttosto che la poesia, essendo la viva espressione di quanto ci ha di più intimo nella nostra esistenza, dee assumere, secondo i diversi secoli, una forma nuova e particolare; ma non è però ch'io non conservi la più grande venerazione pe' Greci, per un popolo dotato d'un sentimento delle arti così perfetto e così giusto, che, conoscendo in sè quest'unico favore, potè nominar barbari tutti li altri popoli, senza che per poco si abbia il diritto di formalizzarsene.

Io non vorrei essere tenuto per uno di que' viaggiatori i quali, ritornando da lontani paesi, insospettiscono la nostra confidenza appunto per le

maraviglie che ne raccontano; ma si vorrei nel quadro al naturale che un lungo studio del teatro greco m'ha posto in grado di poter disegnare, ritrarre le bellezze che lo caratterizzano, senza velarne i difetti, e soprattutto conseguire di far rivivere la scena greca sotto li occhi de' miei uditori.

Noi tratteremo primamente della tragedia greca, e poi delle due specie di comedia che s'vi videro l'una all'altra succedere in Atene. Ma per poterci formare una giusta idea degli spettacoli antichi è necessario che volgiamo da prima uno sguardo all'architettura e alle decorazioni della scena, come pure a tutta quella parte della disposizione teatrale ch'era comune a' differenti generi di opere.

Quindi c'intratterà qualche poco l'arte del Comediante; parleremo degli

usi particolari che vi regnavano appresso dell'Antichità, e la prima cosa dell'uso universale delle maschere, le quali offrivano certe differenze relative ai diversi generi di composizione; perciocchè quelle della tragedia rappresentavano figure ideali, e quelle della comedia, — della nuova comedia almeno —, caricature grottesche.

Occupandoci intorno alla tragedia, tratteremo primieramente di ciò che costituiva il suo carattere distintivo appo li antichi, dell'ideale che era la sfera in cui essa rivolgevasi, del potere del Destino che n'era l'anima, e in fine della mitologia che ne formava il soggetto. Appresso ci studieremo di caratterizzare ne' tre poeti di cui ci sono rimaste le opere, i differenti stili che stabiliscono tre epoche notabili nell'istoria della tragedia greca.

LEZIONE III.

Costruzione e disposizione del teatro appresso de' Greci. — Di ciò ch'era in Grecia l'arte della declamazione. — Dell'uso delle maschere. — Falso paragone della tragedia greca con l'opera in musica. — Essenza della tragedia greca. — Imitazione ideale. — Che cosa era il Destino appo i Tragici greci. — Cagione del piacere che reca la tragedia. — Qual era la significazione che davano al Coro li antichi. — Della mitologia considerata come soggetto delle finzioni tragiche. — Paragone della poesia con la scultura.

IL nome generale di teatro fa nascere naturalmente l'idèa di ciò che significa questo nome fra noi. Tuttavia il teatro de' Greci era in assoluta guisa differente dal nostro nella sua costruzione; e dove, leggendo le opere drammatiche degli antichi, si faccia ragione di vederle rappresentare su le nostre scene, le si considerano sotto un lume interamente falso.

Il solo passo che tratti questo argomento con matematica esattezza, si ha da Vitruvio. Lo stesso autore determina con precisione le principali differenze fra i teatri de' Greci e quelli de' Romani. Questi dati però, non meno che altri in picciolissimo numero sparsi negli antichi autori, furono a vicenda male interpretati dagli architetti che non conoscevano i poeti drammatici (*), e da' letterati che ignoravano l'architettura. Mai non fu data una spiega-

zione intelligibile di tutta la parte de' membri di teatro antichi che spettano alla disposizione della scena. Io credo d'averne acquistate chiare nozioni relativamente a parecchie tragedie; ma altre mi porgono ancora delle difficoltà. Soprattutto si dura fatica a immaginarsi la rappresentazione delle comedie d'Aristofane. Pare che questo ingegnoso autore avesse idèe ardite e maravigliose tanto su la maniera di esporre agli occhi le sue opere, quanto relativamente alla loro stessa invenzione. La descrizione del teatro greco, data da Barthélemy, è assai avviluppata; e la pianta ch'egli vi unisce, è evidentemente difettosa. Quand'egli vuole render conto della rappresentazione di qualche opera in particolare, per esempio dell'*Antigone* e dell'*Ajace*, riesce in fine a perdere la bussola. Per conseguenza li schiarimenti ch'io darò a questo proposito, potranno forse non apparire superflui (*).

(*) Se ne trova un esempio notabile nel preteso teatro antico del Palladio a Vicenza. Vero è per altro che allor quando esso fu costruito non era ancora stato scoperto Ercolano, e che i frammenti delle ruine degli antichi teatri sono difficili a comprendere per chi non ne vide alcuno nel suo intero.

(*) Io vo in parte debitore di cotali schiarimenti alle spiegazioni d'un dotto architetto, il sig. Genelli di Berlino, autore d'alcune lettere ingegnose sopra Vitruvio. Noi abbiamo diligentemente confrontato parecchie tragedie greche con la descrizione

1 I teatri de' Greci erano interamente scoperti. Li spettacoli si davano di giorno e all'aria aperta. L'uso di riparare li spettatori dal sole per mezzo di tende è un trovato di lusso, probabilmente ignoto a' Greci, che s'introdusse più tardi fra' Romani. Questi teatri scoperti pajono a noi male immaginati; ma i Greci non erano un popolo usato alla mollezza, nè dobbiamo dimenticar la dolcezza del loro clima. Se mai sopravveniva un temporale o un rovescio d'acqua, lo spettacolo era interrotto; e d'altra parte essi amavano meglio di sottomettersi a qualche incomodo passeggiro, che di turbare il puro e solenne splendore d'una festa religiosa, rinserrandosi in un oscuro edificio (*). Assurdo ancor più grave sarebbe loro sembrato il chiudere la scena stessa, e imprigionare li Dei e li Eroi in una sala da non si poter mai bene illuminare. Questi giuochi scenici, destinati a raffermare in maestosa guisa l'opinione d'un'alleanza co' l'cielo, si dovevano eseguire sotto il cielo medesimo, e nel cospetto degli Dei, di quelli Dei che, al dir di Seneca, pensano che la lotta d'un uomo dabbene contra le sue passioni o contra l'avversità è uno spettacolo degno di loro.

Alcuni Critici moderni hanno molto

di Vitruvio (come la intendevamo), e tenuto dietro co' l'pensiero alla loro rappresentazione; io poi mi sono confermato in queste medesime idee vedendo i teatri d'Ercolano e di Pompeja.

(*) Li antichi si compiacevano nello scegliere pe' loro teatri i siti più ameni. Il teatro di Taurominio (oggi di Taormina in Sicilia), di cui veggonsi ancora le ruine, era diviso, come nota Munter, in guisa che si godea della veduta dell'Etna di là dal fondo della scena.

esaggerato, almeno per riguardo alla tragedia e all'antica comedia, l'inconvenienti che risultavano per li autori dalla necessità di collocare il luogo della scena nel dinanzi delle case, e troppo si sono allargati circa le inverisimiglianze che derivavano da cosiffatta disposizione. I Greci vivevano, secondo l'uso presente de' popoli meridionali, molto più all'aria aperta, che noi; essi trattavano fuori tutti li affari della vita, a' quali noi non attendiamo che dentro alle nostre case; in oltre la scena non si fingeva nella publica strada, ma in una specie di vestibulo che perteneva all'edifizio; ivi era collocato l'altare ove sacrificavasi agli Dei Penati. Le donne greche, le quali viveano così ritirate, quelle ancor da marito, avevano il diritto d'intervenirvi. Aggiungasi che per mezzo dell'*enciclopedia* si poteano lasciar penetrare li sguardi degli spettatori nell'interno degli appartamenti, come tosto vedremo.

Ma la nostra attenzione dee qui soprattutto considerare un sentimento proprio de' Greci, voglio dire il genere di spirito repubblicano pe' l'quale parèa loro che una sorta di pubblicità comunicasse un carattere grave e solenne ad ogni importante azione. Ecco ciò che indica la presenza del Coro, la quale, quando par che la favola debba richiedere il secreto, fu tenuta per una sconvenienza biasimevole.

I teatri degli antichi, in confronto de' nostri, erano disegnati sopra una scala colossale. Bisognava che quei teatri potessero contenere a un tratto tutti i cittadini e i forestieri che venivano in folla per assistere alle feste; e senza dubio volevasi eziandio accrescere la maestà dello spettacolo, non lo mostrando che ad una ragguardevole

distanza. Le sedie degli spettatori consistevano in gradini che s'andavano sempre più inalzando a proporzione che s'allontanavano dal semicircolo dell'orchestra; e si compensava con grand'arte la diminuzione de' differenti generi d'effetti prodotta dalla lontananza, dando agli attori certe maschere fatte di maniera da rinforzar la voce, e aggrandendo la loro statura co' l'eterno. Vitruvio fa pur menzione di non so che vasi sonori distribuiti in varie parti dell'edifizio; ma i commentatori non vanno d'accordo a questo proposito. In generale non è da recare in dubbio che i teatri degli antichi fossero costruiti sopra eccellenti principj d'acustica.

Il gradino più basso dell'anfiteatro era collocato dirimpetto alla scena e al medesimo livello. L'orchestra, in forma di semicircolo, e profondamente situata di sotto a quest'ultimo gradino, aveva una destinazione particolare, e non conteneva spettatori. Vero è che il similgiante non si praticò da' Romani; ma la disposizione del loro teatro non è ciò che adesso ne occupa.

La scena consisteva primieramente in un palco che si estendeva dall'un fianco all'altro del teatro, ed era poco lungo in paragone della sua larghezza. Questo è ciò che si chiamava *logeum*, e in latino *pulpitum*. Li attori principali ne occupavano ordinariamente il mezzo. Di più, dietro al luogo ov'elli stavano, la scena presentava un fondo, di forma quadrangolare, ma sempre più largo che lungo, il quale si chiamava il *proscenio*. Il restante del *logeum*, a destra e a sinistra della scena, era terminato, dalla parte degli spettatori, da una sponda in pendio che discendeva verso l'orchestra, e più lungi da un muro tutto unito, o sem-

plicemente decorato dall'architettura, il quale ascendeva infino all'altezza de' gradini più lontani dell'anfiteatro.

Le decorazioni erano disposte in modo che l'oggetto il quale doveva principalmente tirare a sè li sguardi e parere il più vicino, ne occupava il mezzo, laddove le prospettive lontane erano praticate dai due lati; il che è l'opposto del nostro uso ordinario. Si osservavano certe regole fisse a questo proposito: a sinistra era rappresentata la città cui apparteneva il palazzo, il tempio, o qual si sia edificio del mezzo della scena; a destra la campagna, li alberi, i monti, le sponde del mare. Le decorazioni laterali erano alzate contr' alcune armature a tre facce, che giravano sur un perno; e in questa maniera si eseguivano le mutazioni di scena (*).

È verisimile che nel fondo del teatro si collocassero molti oggetti reali che noi siamo usi di contrafare con la pittura. Quando la scena rappresentava la facciata d'un tempio o d'un palazzo, d'ordinario si erigeva su 'l proscenio un'ara, ch'era per diversi rispetti richiesta dalla più parte delle antiche tragedie. Le decorazioni imitavano per lo più certi pezzi d'architettura; ma talora offrivano eziandio vere dipinture di paesi. Nel *Prometeo*,

(*) Secondo un'osservazione fatta da Servio sopra Virgilio, pare che queste mutazioni si eseguissero, ora facendo girare, ed ora tirando fuori o dentro le decorazioni. Il primo mezzo era usato pe' lati; l'altro pe' l' fondo della scena. La parete del mezzo si poteva ancora aprire; e le due metà, disparendo da ciascuna banda, scoprivano agli occhi de' circostanti una nuova prospettiva. Di raro per altro si cangiavano a una volta tutte le decorazioni.

esempligrizia, rappresentavano il Cancaso; nel *Filottete*, l'isola deserta di Lenno con tutte le sue rupi ed una grande caverna. Si può conchiudere da un passo di Platone che i Greci fossero molto più abili nell'arte delle illusioni della prospettiva teatrale, che non si volle conceder loro, argomentando da certi paesetti assai cattivi scoperti ad Ercolano.

Ci avea nel fondo della scena un grande ingresso, e due piccoli immediatamente da lato. Si è da taluni asserito che dal modo con cui entrava un attore, fosse facile a giudicare dell'importanza della sua parte, giacchè i principali personaggi erano i soli che arrivassero dalla porta di mezzo. Ciò è vero in generale; ma l'orditura delle opere potea talora richiedere altrimenti. Allorchè il mezzo della scena rappresentava un palazzo abitato dalla famiglia reale, i Principi e le Principesse doveano di fatto entrare su 'l teatro dalla gran porta di quel palazzo, e i personaggi subalterni dalle porte piccole che spettavano a edifizj meno apparenti. Eransi ancora praticati due altri ingressi i quali non denotavano alcuna distinzione fra le parti, ma solamente indicavano il luogo donde si facea ragione che l'attore ritornasse. L'una era all'estremità del *logeum* per quelli che arrivavano dalla città rappresentata nella decorazione laterale; l'altra all'estremità opposta nell'orchestra per quelli che ritornavano da un viaggio, i quali salivano allora la scala che conduceva dall'orchestra al *logeum*. I principali personaggi poteano dunque esser qualche volta costretti a servirsi di questi ingressi su 'l dinanzi. La loro situazione ci spiega in che modo supponevasi negli antichi drammi che li attori col-

locati nel mezzo della scena vedessero arrivare un nuovo personaggio molto tempo prima ch'egli fosse loro vicino.

Sotto i gradini dell'anfiteatro era ancora una scala che si chiamava di Caronte, perchè destinata all'Ombra de' morti. Li attori, che sostenevano queste sorte di parti, arrivavano di là fin nell'orchestra, e si conducevano poi su 'l teatro, che non erano veduti dagli spettatori. L'estrema sponda del *logeum* doveva alle volte rappresentar la riva del mare. In generale i Greci procacciavano di mettere a profitto, per la rappresentazione de' loro drammi, li oggetti naturali che trovavansi fuor de' limiti della scena, e faceano far loro anche una parte, quand'era possibile; quindi non dubito che nelle *Eumenidi* li spettatori non si sentissero apostrofare due volte sotto il nome di popolo radunato: la prima quando la Pitia eccita i Greci a interrogare l'oracolo; e l'altra quando Pallade fa loro impor silenzio dall'araldo nel momento che debb'essere pronunziata la sentenza. Le invocazioni al cielo erano di certo al cielo stesso indirizzate; ed allorchè Elettra, comparendo per la prima volta su la scena, esclama

*O sacra Luce!, e tu, Aere, ugualmente
Sperso per tutto il mondo!,*

forse volgeasi veramente inverso il Sole. Questi mezzi sono alle volte di mirabile effetto. I Critici moderni, chi ne dubita?, biasimerebbero la mescolanza degli oggetti imitati con li oggetti reali, adducendo che ciò nuoce all'illusione; ma s'ingannerebbero grandemente su la natura dell'illusione che le arti debbono cercar di

produrre. Se si volesse che un quadro illndesse realmente, cioè a dire che li occhi lo prendessero in effetto per la realtà eh' esso rappresenta, bisognerebbe che non se ne vedessero i confini; la cornice che lo circonda, lo fa subito riconoscere per un quadro: ora è impossibile che non ci sia negli ornamenti della bocca del palco una sorta di cornice in architettura analoga a quella di cui parlavamo. Mette adunque più conto rinunziare ad una illusione imperfetta e uscire senza dissimulazione dal circuito delle scene, allorchè se non altro vi si trova qualche vantaggio. Il principio generale de' Greci in questo proposito era l'esigere che non si offrissero a' loro occhi se non oggetti reali o perfettamente imitati; e qualora ciò non era possibile, si contentavano di semplici indicazioni simboliche.

Le machine destinate a tenere li Dei sospesi in aria, o a levar li nomi dalla terra, erano nascoste dietro a' muri dei due lati della scena. Eschilo ne facea fin da' suoi tempi grand'uso. Vedesi, nel *Prometeo*, non pure il vecchio Oceano spaziar per l'aria montato sopra un grifone, ma eziandio tutto il coro delle Oceanine, composto per lo meno di quindici ninfe, attraversare il cielo in un carro alato. Anche la terra poteva aprirsi e inghiottire li attori; s'imitavano i fulmini, i tuoni, il rovinio o l'incendio delle case, e si cercava in più maniere di colpire i sensi.

Era facile rialzare per mezzo d'un ponte la parete del fondo del teatro, quando s'avèa bisogno di rappresentare un edificio molto alto o una torre d'onde si scoprisse da lungi il paese. Quanto all'interno d'un appartamento, potea questo esser veduto dagli

spettatori per mezzo dell'*enciclementa*, ch'era una machina coperta, di forma semiecircolare, a uso d'imitare il seno d'una stanza. Questa machina veniva portata dietro al grande ingresso del mezzo della scena, che lasciavasi allora aperto. L'*enciclementa* era soprattutto impiegato pe' grandi colpi di scena, siccome vediamo in molte opere antiche.

L'uso d'una cortina, per ehiudere il dinanzi della scena, era conosciuto dagli antichi. Pare, da una descrizione d'Ovidio, che la tela fosse fermata alla parte inferiore del teatro, d'onde si tirava in alto. Li antori greci ne fanno pur menzione; e lo stesso nome latino di una tale cortina, *auleum*, è tolto dal greco. Io non credo però che se ne sia fatto uso d'ogni tempo su'l teatro d'Atene. Le tragedie d'Eschilo e di Sofocle ci fanno chiari che la scena era vota al principio e alla fine dello spettacolo, poichè non vi si fa menzione d'apparecchio veruno che fosse necessario di nascondere. Per contrario, nella maggior parte delle tragedie d'Euripide, e fors'anche nell'*Edipo re* (di Sofocle), la scena fin dal principio, è, per dir così, popolata di numerosi gruppi, che sicuramente non s'erano formati sotto li occhi degli spettatori. È facile il comprendere che non v'era se non il proscenio che potesse venir chinso da una cortina; la grande estensione del *logeum* avrebbe renduta questa disposizione impraticabile e superflua.

Il Coro avea il suo ingresso particolare nel fondo dell'orchestra, dove stava d'ordinario ed eseguiva le sue danze solenni, accompagnate dal canto. Su'l dinanzi dell'orchestra e dirimpetto al mezzo della scena era collocata la *thymele*, che così chiamavasi

un rialto in forma d'ara con iscaglioni, la cui sommità arrivava all'altezza del teatro. Il Coro si raccogliea sopra questi scaglioni allorchè non cantava, e stava guardando l'azione come vi s'interessasse. Il corifeo teneva allora la parte più elevata della *thymele* per esplorare ciò che succedeva sopra tutta l'estensione della scena, e per pigliar la parola quando n'era bisogno. Il Coro, è vero, intonava i suoi canti in comune; ma quando entrava nel dialogo, un solo attore parlava per tutti li altri, e si stabiliva una serie di alterne risposte fra esso e i personaggi del drama. La *thymele* era collocata esattamente nel mezzo dell'edificio; tutte le dimensioni del teatro erano prese da questo punto; e intorno a questo centro comune era disegnato il semicircolo dell'anfiteatro. Il Coro, ch'era reputato il rappresentante ideale degli spettatori, non era stato posto senza cagione nel luogo ove mettevano capo tutti i raggi che partivano dai loro differenti sedili.

U Quanto a ciò che concerne all'arte del Comediante, ella era, appresso li antichi, d'un genere assolutamente ideale e ritmico; ed è quindi sotto questo doppio aspetto che dobbiamo noi considerarla. Lo sceneggiare degli attori era ideale, in quanto tendea costantemente verso il più alto grado di dignità e di grazia; era ritmico, in quanto i movimenti della persona e le inflessioni della voce erano più solennemente misurati su 'l teatro, che nella vita reale. In quella guisa che nelle arti le quali rappresentano le forme, i Greci partivano prima da un'idea affatto universale, le davano poscia differenti caratteri, ma sempre generali, e non la vestivano che a poco a poco dell'animato

incanto della vita, tantochè la rappresentazione dell'individuo era sempre l'ultimo grado a cui pervenisse; così pure, nella imitazione teatrale, solevano partire dalle idee universali della grandezza eroica, della dignità sopranaturale e della bellezza ideale, passar quindi alla dipintura de' caratteri, e terminar con quella delle passioni. E' sacrificavano sempre, dov'era necessario, la qualità inferiore a quella che teneano per più elevata; e meno sarebbe loro doluta la perdita d'una gradazione di vivacità nella rappresentazione, che quella d'una gradazione di bellezza: le loro idee erano per questo rispetto ben differenti dalle nostre; non solamente elle spiegano l'uso delle maschere di cui ci facciamo noi sì grande maraviglia, ma provano che un tale uso doveva essere a' loro occhi necessario. Lungi dal credere di perdervi qualche cosa, eglino avrebbero anzi riguardato come una spiacevole necessità, o ancora come una vera profanazione, il far comparire Apollo o Ercole sotto le sembianze, sovente ignobili, e sempre troppo individuali, d'un Comediante. L'attore più esercitato nel ginoco della fisionomia perviene egli mai a cambiare il carattere de' suoi lineamenti? E questo carattere, co' l dare la sua tinta particolare a tutte le passioni, non ha egli su la loro stessa imitazione una svantaggiosa influenza? Non è bisogno ricorrere ad una supposizione al tutto gratuita (*), e immaginare che li attori mutassero maschera fra le diverse

(*) Dico supposizione, tuttochè Barthélemy, nell'*Anacarsi*, tenga questa cosa per avverata; ma egli non ne adduce prove, ed io non posso trovarne alcuna.

scene, a fine di comparire con un volto ora tristo e ora lieto. Una tale spiegazione sarebbe ancora insufficiente; perocchè la fisionomia non dee conservar la medesima espressione durante tutta una scena. Bisognerebbe dunque risolversi a un'idea ancor più ridicola; credere, cioè, che le maschere fossero composte di due metà differenti, e che li attori mostrassero, secondo l'occasione, tristezza o gioia agli spettatori, volgendosi ora dall'un canto, e ora dall'altro (*). Non accade confutare un

simile assurdo. Molti mezzi restavano ancora a' Comedianti d'esprimere le passioni; avevano i gesti, le attitudini, le inflessioni della voce, li stessi sguardi. Allorchè s'insiste su la perdita del giuoco della fisionomia, si pone continuamente in oblio che la grande lontananza lo avrebbe tolto agli occhi degli spettatori.

La quistione non è già di sapere se l'uso delle maschere sia un ostacolo al più alto grado di perfezionamento nell'arte del Comediante; il che in fatto potrà ben essere. Cicerone, è vero, parla dell'espressione, della grazia, e della finezza dello sceneggiare di Roscio ne' medesimi termini di cui si servirebbe un moderno diletante per esaltare il merito d'un Garrick o d'un Talma. Nondimeno io non mi voglio appoggiare all'esempio di quel famoso attore; poichè pure da un altro passo dello scrittore medesimo, ch'egli cedesse al desiderio de' suoi concittadini recitando sovente senza maschera. Il gran dubbio che siasi mai veduto un simile esempio su 'l teatro greco. Cicerone ne insegna altresì che li attori del suo tempo si sottomettevano a esereizj talmente penosi per acquistare una voce perfettamente pura e pieghevole (non si tratta quì della voce del canto), che nulla di simigliante richieder si potrebbe da' nostri Comici moderni, nè pur da' Comici francesi, i quali

(*) Voltaire di fatto giunse fino a questo segno nel Trattato su la tragedia degli antichi e de' moderni ch'egli pose in fronte alla sua *Semiramide*. Egli cerca di confondere li ammiratori della tragedia antica, e quindi si piglia diletto d'ingrossare il numero delle pretese inconvenienze del teatro greco. Ecco fra le altre una di quelle ch'egli produce in mezzo: « Nessuna nazione, dic'egli, (se ne cavi i Greci) fa comparire i suoi attori sopra una specie di trampoli, co' l volto coperto d'una maschera ch'esprime il dolore dall'una parte, e la gioia dall'altra. » Dopo la più scrupolosa indagine su le testimonianze che averano potuto recarlo a fondare questa incredibile asserzione, non ho trovato che un passo di Quintiliano (lib. xi, cap. 3), ed un'allusione molto più vaga ancora in Platonio. Questi due passi si riferiscono alla nuova commedia greca, e indicano solamente che in certe parti le maschere avevano de' sopracigli innegali. Riparerò di questa circostanza quando si tratterà della nuova commedia greca. Ma Voltaire non può a verun partito essere scusato; perciocchè, facendo menzione del coturno, egli pone fuor di dubbio che non avesse in animo di parlare della tragedia. D'altra parte sarebbe difficile che il suo errore avesse una fonte così dotta. In generale è opera perduta con Voltaire il

voler seguire la traccia delle sue inesattezze: tutta questa descrizione della tragedia greca, e quella del coturno in particolare, è degna dello stesso antiquario che si vantò (in un Trattato su la tragedia annesso al *Bruto*) d'aver fatto comparire su la scena il senato romano in manti rossi.

fanno studj assai più regolari che i nostri. L'arte de' gesti espressivi era coltivata separatamente appresso i Greci nelle danze pantomimiche, ov'era stata portata a un grado di perfezione di cui non abbiamo forse idea.

L'essenziale nella tragedia greca era l'unità d'impressione; tutte le arti accessorie venivano sottomesse all'effetto generale; e il complesso doveva essere animato d'un medesimo spirito. In conseguenza di questo principio, non era solamente la composizione del drama che dipendeva dal poeta; ma egli determinava ancora l'accompagnamento musicale, le decorazioni della scena, e tutta la rappresentazione teatrale. L'attore non era che uno strumento passivo; il suo merito consisteva nell'esattezza con cui sosteneva la sua parte, e non già nello sfoggio de' suoi talenti particolari.

Siccome l'uso della scrittura non era allora così generalmente diffuso come oggidì, l'autore, quasi sempre Musico anch'egli e Comediante, si trovava costretto di ripetere più volte ad alta voce agli attori le parti ch'egli dovevano eseguire, e d'esercitare altresì il Coro: il che si chiamava *insegnare un'opera*.

Si può di leggieri convenire che l'arte della declamazione è divenuta più difficile da che s'impone all'attore l'obbligo di cambiare il suo individuo, senza permettergli di nascondersi; ma la difficoltà superata non è mai nell'arti un merito a cui debba esser lecito di sacrificare quel solo che ne interessa, — la bellezza e la nobiltà della imitazione. Nell'istesso modo che i lineamenti degli attori prendevano, per mezzo delle maschere, un carattere più sculpito, e che la loro voce era rinforzata da un par-

ticolare meccanismo, anche la loro statura s'innalzava di sopra l'ordinario, mediante l'uso del coturno: è questo il nome che si dava a una unione di più suola interposte sotto i sandali, come si può ancora vedere nelle antiche figure di Melpomene. Per siffatti motivi, i soli uomini rappresentavano tutte le parti su li antichi teatri: non si trovava che le donne avessero assai di forza nella voce, nè d'ardire nel portamento, da dare alle eroine di tragedia tutta l'energia che da esse si richiedeva.

Non si può concepire un'idea abbastanza alta del bell'effetto delle maschere (*), nè del complesso a un

(*) Si può giudicarne dalle imitazioni in marmo che ci sono pervenute; sono esse egualmente belle e variate. Egli è certo che ci aveva una gran diversità nelle maschere, anche per la tragedia, poichè per la commedia è superfluo il dirlo. Il che è provato dalla quantità di termini dell'arte ch'offre la lingua greca per esprimere tutte le differenti gradazioni dell'età e del carattere nelle maschere. Veggasi l'*Ononasticon* di Giulio Polluce. Quello che non si può giudicare dal marmo, si è l'estrema sottigliezza che si era saputo dare alla materia ond'erano composte, non che la bellezza del colorito e l'esatta maniera con cui si adattavano alla testa. Il gran numero d'abili artisti in Atene, l'abondanza e la perfezione delle opere che appartenevano alle arti del disegno, non ci lascia dubitare che ammirabile non fosse il lavoro di quelle maschere.

Chi ha veduto a Roma le maschere di cera nello stil nobile, il cui uso si è di fresco introdotto durante il carnevale, può comprendere l'effetto di quelle degli antichi. Queste maschere di cera abbracciavano sovente tutta la testa; hanno, come apparisce nelle antiche imitazioni in marmo, certe aperture ampie quanto basta

tratto maestoso e pieno di grazie che offriva l'unione delle figure tragiche. Per rappresentarsi convenevolmente all'immaginazione queste cose, è uopo aver presente allo spirito il grande stile della scultura antica. Le più belle statue greche, dotate di movimento e di vita, ne porgerebbero una evidente immagine dello spettacolo degli antichi. Ma se la scultura si compiacce nel rappresentar le forme del corpo nella loro naturale bellezza, l'imitazione teatrale dovè seguitare un principio opposto, e, in quanto era possibile, avvilupparle. La pubblica decenza e la difficoltà di trovar nulla nel reale che potesse corrispondere alla nobiltà de' volti imitati, lo richiedevano del pari. Le vesti permettevano l'uso di diversi mezzi ingegnosi per accrescere opportunamente la grossezza della persona, e procurar l'esatte proporzioni che le maschere e il coturno aveano potuto alterare.

La grande larghezza del teatro e la sua poca lunghezza davano all'unione delle figure che vi si spiegavano sopra una medesima linea, la semplice e distinta disposizione del bassorilievo. Noi preferiamo di vedere su la scena, al pari che ne' quadri, i gruppi pittoreschi, le cui figure ravvicinate si ricoprono in parte, e sembrano sfuggire in lontananza. Li antichi, per l'opposito, faceano sì poco conto dello scorcio, che anzi nella pittura lo evitavano. I gesti accompagnavano il ritmo e la declamazione, e si cercava di dar loro il più alto

grado di nobiltà e di grazia. Affinchè l'illusione del teatro s'accordasse con lo spirito della composizione poetica, vi dovè regnar della calma; tutto vi si dovè presentare in grandi masse, e tutto offerir dovea agli sguardi una serie di momenti fissi, simili a quelli che coglie la scultura. Laonde li attori dimoravano senza dubbio per alcuni istanti in certe attitudini notabili. Non bisogna per altro immaginarsi che i Greci si contentassero d'una pittura delle passioni priva di calore e di vita; elli avevano in tanto pregio l'energico sviluppo de' movimenti dell'anima, che sovente si trovano, nelle loro tragedie, intere linee consacrate a diverse espressioni inarticolate del dolore, le quali non hanno alcun suono analogo nelle nostre favelle moderne.

Leggesi in parecchie opere che la maniera di declamare degli antichi dovè rendere il loro dialogo drammatico molto simile al nostro recitativo presente. Una tale opinione non può fondarsi che su 'l gran numero d'intonazioni sonore e musicali che offre la lingua greca, di pari come la più parte de' idiomi meridionali. Io non credo che la declamazione della tragedia presenti verun'altra relazione co' l recitativo; ella era sottomessa a un ritmo assai più determinato, e non aveà modulazioni così scientifiche.

Il medesimo si dica del paragone tante volte rimesso in campo fra l'opera in musica e la tragedia antica; non se ne può immaginare alcuno di men giusto, e che mostri minor cognizione dello spirito dell'Antichità (*). La danza e la musica de' Greci non

a lasciar vedere li occhi: in somma sono fatti perfettamente, che, dal movimento de' corpi, imitano la vita, e possono realment' ingannare a una cotal distanza.

(*) Lo stesso Barthélemy fa questo falso confronto in una nota del cap. 70 dell' *Anacarsi*.

aveano quasi niente di comune con le arti cui diamo oggidì li stessi nomi. Che si direbbe al presente d'un genere di musica semplicissimo, il quale non facesse che indicare la misura de' versi? La poesia dominava assolutamente nella tragedia greca; tutto il resto non serviva che a farla apparire, e le dava la mano. Nell'opera in musica, per contrario, la poesia non è che un accessorio, un mezzo di legare il tutto; ella sparisce, per così dire, fra il suo corteggio. Il più gran merito d'un melodrama (a) è d'offerire un poetico schizzo, i cui contorni vengono poi riempiti e coloriti dalle altre arti. Questa anarchia de' piaceri, questa splendida lotta, ove la musica, la danza e la pittura profondono a gara i loro più seducenti prestigi, è l'essenza dell'opera. Il guazzabuglio di mille confuse sensazioni è quello che ne forma la vaghezza e la magia. Se si volesse avvicinar l'opera al gusto antico, anche per un solo punto, — per la semplicità del vestire —, tutto l'incantesimo sarebbe tolto, tutta la stravaganza del resto non si potrà più sopportare. Li abiti sfolgoranti e bizzarri, lo sfoggio dell'oro, le illuminazioni, li strepiti d'ogni sorta ben si convengono all'opera; la loro mercè, si comportano tante inverisimiglianze, e si permette agli eroi disperati d'andarsene dopo un gorgheggio, o in prolungando una cadenza: non sono essi veri uomini, ma una specie singolare di creature cantanti che vengono popolando questo paese di Fate; quindi non vi perdiamo gran cosa quando ci si dà un'opera in una favella straniera. Poco badiamo alle parole, le quali d'altra parte si confondono col rumore della mu-

sica; quello che ne importa si è che la lingua sia sonora e armonica, e che offra molte vocali aperte e molte finali accentate pe' l' recitativo. Si avrebbe certamente il torto di voler ricondurre l'opera in musica alla severità della tragedia greca; ma gran torto parimente hanno coloro che le vogliono mettere a paragone.

Il canto del Coro, accompagnato da un solo flauto, e composto in generale d'intonazioni staccate, secondo il genere sillabico dell'antica musica greca, non copria punto le parole. Le nostre vecchie canzoni nazionali in tutta la loro semplicità, i nostri antichi canti che ancora risuonano sotto le volte delle nostre chiese, possono darci qualche idea della specie di solenne attrattiva che v'era unita. Noi dobbiamo credere che la musica non velasse in alcun modo la poesia; giacchè i Cori e i pezzi lirici in generale erano la parte più ornata della elocuzione. Questi sono versi difficilissimi da comprendere per noi, e tali doveano pur essere pe' contemporanei; quivi si trovano i più subitanei trapassi, le più inaspettate locuzioni, le immagini e le allusioni più ardite. Come mai i poeti avrebbero allargata la mano in un'arte così squisita, s'ella fosse stata perduta alla rappresentazione? Il lusso d'ornamenti senza scopo non si vedea punto nel far de' Greci.

Non c'è dubbio che nella versificazione delle loro tragedie regnasse una perfetta regolarità e una compiuta eleganza, ma non già una simmetria dura e monotona: oltre ad una infinita varietà di strofe liriche, continuamente differenziate dal poeta, i Greci avevano ancora parecchi metri particolari: quello che si chiama *anapesto*, per indicare il passaggio dal dialogo

al genere lirico; e due per lo stesso dialogo, l'uno de' quali molto più frequentato, — il trimetro jambico —, serviva all'espressione degli affetti temperati, e l'altro, — il tetrametro trocaico —, a quella dell'abbandono passionato. Bisognerebbe mettersi troppo addentro nell'arte della greca versificazione per dare un'idea più esatta della qualità e del significato di questi differenti metri; anzi io non ho fatto queste osservazioni se non per rispondere a coloro i quali non si rimangono di parlare della semplicità delle antiche tragedie. Questa semplicità consisteva, almeno appresso i due più antichi poeti, nella disposizione generale del disegno; ma la più ricca varietà di colorito poetico era impiegata nell'esecuzione. È facile comprendere che si richiedeva dagli attori una scrupolosa esattezza nella declamazione de' versi; poichè la delicatezza dell'orecchio greco era ferita da un errore di quantità, relativa ad una sola sillaba, anche nella prosa d'un oratore.

19. Toccheremo ora dell'essenza stessa della tragedia greca. In generale si va d'accordo che il genere della composizione, o piuttosto del modo di presentare il soggetto, ne era ideale. Non bisogna tuttavia inferirne che non vi si mostrassero che enti moralmente compiuti. In un tale stato di perfezione, l'urto delle passioni in cui si fonda l'interesse drammatico, non potrebbe mai esistere. Si attribuivano agli eroi tragici debolezze, errori, e spesso ancora delitti; ma ci avea nella totalità de' loro affetti e de' loro pensieri un certo che di più elevato che la realtà. A ciascun personaggio si dava tanto di dignità e di grandezza, quanto potea permettere la parte ch'egli avea nell'azione. Di più, il proprio della

composizione ideale è di trasportare la finzione in una sfera superiore alla nostra. La poesia drammatica ci dee presentare il modello dell'uomo come sciolto dalla terra, dee liberarlo da quella catena che lo tiene quaggiù soggetto come uno schiavo dannato alla gleba. Ma in che modo ne verrà ella a capo? Non dovrà ella cercare fuorchè una lieve imagine che andrà aleggiando nel vano dell'aria?; le toglierà ella tutto ciò che dà alla materia solidità e consistenza?.... Questo pur troppo interviene le più volte, quando uno si getta, nelle arti, alla ricerca esclusiva dell'ideale. Non si producono allora che ombre fugevoli, che sfumate fantasime, le quali, prive degli elementi reali della natura e della vita, non possono produrre in noi alcuna durevole impressione. Era stato conceduto a' Greci d'unire l'ideale e il reale, o vero (lasciando da parte le denominazioni scolastiche) d'associare una grandezza soprannaturale a tutta la verità della natura. Anzichè perdersi dietro a imitazioni incerte e vacillanti, collocavano la statua dell'uomo su la base eterna e inconcussa della libertà morale. Simile al suo modello, e composta, al pari di esso, d'elementi terrestri, ella era rafferma dal suo proprio peso, e la sua massa grave e maestosa ne accresceva la solidità.

La libertà morale e la fatalità sono le idee dominanti dell'antica tragedia. Sono esse i poli opposti di questo mondo ideale; e mediante il loro mutuo contrasto si manifestano a' nostri occhi. Il libero arbitrio dell'anima, attestato da un invincibile sentimento, è la gloria dell'uomo e l'unica sua proprietà. Quanto più li antichi gli attribuivano d'energia, tanto più la

terribile possanza contro di cui esso viene così spesso a rintuzzarsi, acquistava di grandezza. Fino a tanto che l'avvenimento era indeciso, fino a tanto che l'uomo lottava ancora, egli non credeva d'essere alle prese se non con la forza esterna e materiale, — forza accidentale, variabile, sopra cui il suo coraggio riportò molte vittorie; e allora soltanto riconosceva nel suo nemico l'ineluttabile Destino, quando egli era stato necessitato a succumbere. Di fatto non è il presente, onde l'uomo crede sempre di disporre, ma sono li avvenimenti andati, questa indistruttibile catena in cui l'umano volere ha avuta così poca parte, è l'irrevocabile passato, trasportato dall'immaginazione nell'avvenire, che diede l'idea del Destino. Li antichi vedeano nel Destino come una Divinità tetra e implacabile, abitatrice d'una sfera inaccessibile e molto di sopra a quella degli Dei; perocchè li Dei del paganesimo, semplici rappresentanti delle forze della natura, se bene infinitamente superiori all'uomo, erano collocati al medesimo livello di esso in faccia a questa suprema potenza. Ciò determina il modo affatto differente ond' egli appariscono in Omero e nelle greche tragedie. Appresso l'uno, li Dei non si mostrano che accidentalmente, e non possono dare al poema epico alcuna bellezza più rilevata dell'incanto del maraviglioso. Nelle tragedie, al contrario, e' si presentano il più delle volte per ministri del Destino, o per organi intermedi de' suoi decreti; e se talora manifestano la loro divina natura usando il proprio libero arbitrio, sono allora, al pari che l'uomo, costretti di combattere contra il Fato.

La pittura nobilitata dell'uomo e

quella della sua lotta co' l' Destino è dunque ciò che costituisce la tragedia nel senso in cui la prendevano li antichi. Noi siamo avvezzi a dare il nome di tragici a tutti li avvenimenti terribili o sfortunati; ed è certo che le catastrofi sanguinose sono quelle che la tragedia ama soprattutto di ritrarre. Nondimeno un funesto scioglimento non è una condizione necessaria. Parecchie tragedie antiche, come le *Eumenidi*, il *Filottete*, e, per certo verso, l'*Edipo colonéo*, senza rammentare un gran numero di tragedie d'Euripide, finiscono con esito felice.

Perchè dunque la tragedia sceglie a preferenza li oggetti atti a ispirare terrore, e si combatte i nostri gusti e i nostri desiderj più naturali? Una tale quistione, sovente proposta, e che per passo abbiamo già tocca, non fu mai sciolta interamente. Si è detto che il nostro piacere a questi terribili spettacoli derivava dal confronto del nostro stato tranquillo con l'agitazione e con le tempeste delle passioni. Ma se noi vivamente e' interessiamo per li eroi d'una tragedia, dobbiamo dimenticarci del nostro proprio stato; ogni poco che ancora vi pensiamo, è segno che la nostra commozione è stata ben lieve, e che la tragedia non diede nel punto. Si è ancora asserito che noi ci compiacevamo nel por mente al buon effetto morale che produce in noi medesimi la vista di quella giustizia teatrale che alla fine ricompensa i buoni e punisce i malvagi; ma quelli i quali s'accorgessero che esempi così spaventevoli sono loro salutari, farebbero triste scoperte nel proprio cuore, e dovrebbero sentir l'umiliazione che scoraggia l'anima, piuttosto che il sentimento di dignità che la rileva. D'altra parte, questa esatta

retribuzione non è poi necessaria allo scioglimento d'una buona tragedia. Un poeta dee osar di finire con la dipintura del dolore de' giusti e del felice successo de' malvagi, quand'egli ha saputo ispirarci i pensieri che fanno trovar nella coscienza e nella prospettiva d'un altro avvenire il ristabilimento dell'equilibrio. Tornerà dunque meglio il dire con Aristotele che la tragedia ha per iscopo di purgar le passioni per via del terrore e della pietà?... Ma in prima i commentatori non poterono mai andar d'accordo su 'l senso di questa proposizione, e ricorsero alle spiegazioni più varie (3). Può leggersi quel che disse sopra questo oggetto nella Dramaturgia. Egli produce in mezzo una nuova interpretazione, e crede che Aristotele abbia voluto sottomettere la poesia all'esattezza del calcolo; ma le dimostrazioni matematiche non danno luogo a veruna disputa; e questo genere d'evidenza non si può a niun partito applicare alla teorica delle belle arti. Supponendo tuttavolta che la tragedia potesse operare in noi una simile guarigione morale, sempre lo farebbe per via di affetti dolorosi, come il terrore e la pietà, e resterebbe ancor da spiegare in qual modo la sua azione sopra di noi possa a un tratto essere accompagnata da piacere. Altri si contentarono d'asserire che ciò che ne attrae alle rappresentazioni tragiche, è il bisogno di violente scosse morali che ne tolgano dalla scipidezza della nostra vita giornaliera: questo bisogno esiste, è vero, e l'ho già riconosciuto; quindi l'origine de' combattimenti di bestie feroci e di gladiatori appresso de' Romani; ma noi, molto meno indurati, noi, inclinati a più dolci affetti, brameremmo forse di

veder discendere i Semidei e li Eroi nella insanguinata arena per iscuotere i nostri organi con lo spettacolo delle loro angosce?

No, non è nella vista del patimento ch'è riposto il secreto del piacere della tragedia; e non è pur questo che spiega l'avidità curiosità con cui si poterono contemplare i terribili combattimenti del circo. Quivi si vedea far mostra di facultadi, come sono la destrezza, la forza e il coraggio, che s'accordano da vicino con le qualità morali dell'uomo, e levano altrui in ammirazione. Piacemi di far derivare da due fonti egualmente pure quell'occulta soddisfazione che si confunde insieme con la nostra pietà per li strazianti dolori che dipinge una bella tragedia. Egli è il sentimento della dignità dell'umana natura chesi ridesta alla vista di questi eroici modelli, o è la speranza di cogliere, per mezzo all'apparente irregolarità del corso degli avvenimenti, la misteriosa traccia d'un ordine di cose più elevato che per avventura vi si svela. Queste due fonti di piacere vengono sovente ad unirsi.

Se dunque la poesia tragica non s'arresta davanti alle più terribili immagini, la ragione di ciò si trova nel suo scopo medesimo, cioè a dire nel contrasto ch'ella è destinata a presentarci. Altresì come una forza invisibile e immateriale non può manifestarsi e dare la misura di sè, fuorchè mediante la resistenza ch'ella oppone a una possanza esterna e cadente sotto a' nostri sensi, altresì la libertà morale non si fa conoscere che per le sue vittorie sull'istinto fisico. Fin ch'ella non riceve dall'alto la chiamata alla pugna, si riposa inerte nel seno dell'uomo, e lasciagli adempiere in pace la vocazione della sua natura materiale.

È dunque nello stato di guerra che si mostra la morale; e se il fine della tragedia è mai quello d'istruirci, la sua lezione altro non è che questa: l'anima non può attestare i suoi diritti alla natura divina, fuorchè disprezzando i suoi vincoli terreni, soffrendo tutti i dolori, e superando tutti li ostacoli, qualora si tratta di sostenere i suoi più angusti privilegi (4).

Io rimando i miei lettori, per tutto ciò che abbraccia tale quistione, all'eccellente Trattato di Kant sopra il Sublime. Solamente ci dee dolere che questo filosofo non abbia fatto un'applicazione più diretta delle sue idee alle tragedie antiche, le quali pare che fossero a lui poco note.

41/ Ciò che distingue ancora essenzialmente la tragedia antica dalla nostra, si è il Coro. Bisogna riguardare il Coro come la personificazione de' pensieri morali che inspira l'azione, come l'organo de' sentimenti del poeta che parla egli stesso in nome di tutta l'umanità intera. Tale è l'idea generale che dobbiamo formarcene, se già non usciamo dal punto di vista poetico, il solo che al presente c'interessa. Questa idea, del resto, non contradice alla destinazione più particolare che davasi alcuna volta al Coro: così, per esempio, egli era stato introdotto nelle feste di Bacco in occasione d'una circostanza locale; e appresso de' Greci assumeva sempre un carattere nazionale evidentissimo. Noi abbiamo già veduto che li Ateniesi, per una conseguenza del loro spirito democratico, pensavano che qualunque importante azione aver dovesse una sorta di pubblicità. Anche allora quando trasportavano le loro finzioni ne' secoli eroici, ove il reggimento monarchico era stato in fiore, essi riconducevano li Eroi al si-

stema repubblicano, con metterli in comunicazione su la scena co' più vecchi del popolo, o con altri personaggi della medesima classe. Bisogna persuaderci che nulla era meno conforme a' costumi de' tempi eroici, quali c'insegna Omero a conoscerli; ma la poesia drammatica, confidando nel potere de' suoi partiti, trattava allora sì li nati più antichi, come la mitologia, co' l'sentimento della sua propria libertà.

! In cotai guisa i poeti greci introducevano su la scena il Coro, e lo collegavano con le loro finzioni, di maniera però da rinunziare, il meno che fosse possibile, alla verisimiglianza. Voleasi che il Coro in ciascuna tragedia, qual che si fosse la parte particolare che vi facesse, fosse la prima cosa il rappresentante dello spirito nazionale, e quindi il difensore degli interessi dell'umanità: in somma il Coro era lo spettatore ideale; egli moderava le impressioni eccessivamente violente o dolorose d'una azione talvolta troppo vicina alla realtà; e offrendo al vero spettatore il riflesso delle sue proprie commozioni, gliele tramandava addolcite dalla vaghezza d'una espressione lirica e armoniosa, e lo immergeva nella region più tranquilla della contemplazione.

I Critici moderni non hanno mai saputo abbastanza che si fare del Coro; e ciò dee tanto meno recar meraviglia, quanto che lo stesso Aristotele non ci dà in questo proposito una soddisfacente spiegazione. Orazio ci dipinge assai meglio il Coro, quando ne fa la voce universale che proclama le sante leggi della morale, che esprime la simpatia per le persone dabbene, che le istruisce e le consiglia, che dee vantar la giustizia, la moderazione, la

frugalità, e cercar di ricondurre fra li uomini tutte le virtù dell'età dell'oro. Alcuni autori de' nostri dì, senza pensare che il Coro non era collocato su'l teatro, gli assegnarono l'ufficio d'impedire che la scena non restasse vòta; altra volta si ristrinsero a biasimar li antichi poeti dell'aver caricate le loro tragedie di questa incomoda e superflua accompagnatura, e si lagnarono della sconvenevolezza di trattar tante cose secrete in cospetto d'un sì gran numero di testimoni. Anche si è asserito che la continua presenza del Coro serviva principalmente a dar cagione dell'unità di luogo osservata nelle opere greche, e che il poeta non avrebbe potuto cambiare il luogo della scena senza incominciarsi dallo scacciarne tutti questi personaggi; della qual cosa sarebbe stato uopo addurre il motivo. Finalmente si giunse a dare ad intendere che il Coro fosse stato conservato, pressochè per caso, dopo la prima origine della tragedia; e siccome era agevole il notare che in Euripide, — il più moderno de' poeti greci —, e non sostiene una parte necessaria al complesso della tragedia, e che non vi apparisce se non come un ornamento episodico, si volle cavarne che i Greci non avevano a fare che un passo di più nell'arte drammatica per liberarsene al tutto. Noi potremmo ribattere tutte queste spiegazioni superficiali, con allegare un fatto istorico assai accreditato. Si è detto che Sofocle avéa scritto in prosa, per rispetto al Coro, a fine di confutare i principj manifestati da alcuni altri poeti del suo tempo. Questa sola opinione prova che non si credeva che quel gran Tragico fosse capace di stare cecamente ad usi ricevuti, ma che si riconosceva

in lui quello spirito filosofico che rende ragione a sè stesso de' suoi motivi.

Alcuni poeti moderni, ed anche poeti di primo ordine, tentarono, dopo il rinascimento dello studio dell'Antichità, d'introdurre il Coro nelle loro opere, ma senz'aver un'idea precisa, e, inanzi tratto, nn'idea attiva della sua destinazione. Siccome la nostra danza e la nostra musica non sono fatte per esso, e d'altra parte non ci ha nei nostri teatri verun luogo che gli si possa assegnare, così il tentativo di farlo a noi commune non potrà mai, se non difficilmente, sortir bell'effetto.

In generale, la tragedia greca nella sua forma originale sarà sempre una produzione esotica ne' climi nostri. Ella non potrà ottenere qualche apparenza di buon esito fuorchè su i teatri consacrati agli esercizj preparatorj e ai dotti esperimenti de' poeti, sotto li occhi d'un piccolo novero di diletanti. Il soggetto fondamentale dell'antica tragedia, la vera mitologia greca, parrebbe così bizzarra alla maggior parte degli spettatori, come la forma stessa delle opere e la maniera con la quale erano rappresentate. Voler far entrare in questa estranea forma una materia che non può convenirle, come è la storia, non sarebbe che uno sperimento inutile in cui i più evidenti vantaggi non lascerebbero speranza alcuna di compenso.

Io chiamo la mitologia il soggetto, o sia la materia principale della tragedia greca. Vi ebbe in vero due tragedie istoriche, composte da greci anteriori, l'una *La presa di Mileto* di Frinico, e l'altra, che ancor possediamo, *I Persi* d'Eschilo. Ma queste due eccezioni in mezzo a una moltitudine d'esempi contrarj giovano a confermar

la regola, tanto più ch'esse appartengono a tempi che l'arte tragica non era per ancor giunta alla sua piena maturità. È noto che li Ateniesi condannarono Frinico all'amenda per punirlo dell'averli troppo dolorosamente afflitti con la dipintura di calamità contemporanee cui forse avrebbero potuto schivare. Questa sentenza è dura, senza dubbio, e iniqua; ma tuttavia dimostra un giusto sentimento delle convenienze e de' limiti dell'arte drammatica. L'idèa che la calamità, di cui ci si presenta la dipintura, è reale e a noi vicina, turba e agita la nostra anima, e noi cessiamo d'esser capaci di quella calma contemplativa che sola permette di ricevere la pura impressione della poesia tragica.

Le favole eroiche, per contrario, si fanno vedere in lontananza e sotto la brillante ma incerta luce del meraviglioso. A' tempi più floridi della tragedia greca, il soprannaturale avea già il vantaggio d'essere, per dir così, l'oggetto della dubbio a un tratto e della fede: della fede, in quanto e' fondavasi sopra un grande complesso d'opinioni ricevute; della dubbio, in quanto l'uomo non si può giammai trasportare con un interesse così immediato nell'ordine de' prodigi, come in ciò che ne offre l'immagine viva della nostra vita abituale. La mitologia greca era un tessuto di tradizioni locali e di ricordanze nazionali, egualmente riverite (come quelle che servivano di continuazione alla religione, e di principio all'istoria), e conservate vive nella mente del popolo da' monumenti e dalle pubbliche feste. Moltissimi poeti epici o mitologici avevano già maneggiati questi argomenti, e avevanli anticipatamente preparati per la scena; tantochè non

rimase agli autori tragici fuorchè d'innestare (se così possiamo esprimerci) la loro poesia sopra altra poesia. Tutte le condizioni più sovraneamente favorevoli alla dignità, alla grandezza delle finzioni, alla facilità di tenere in distanza le piccole idèe accessorie, erano state adunque assentite a' poeti, e i più rari ingegni si unirono alle più felici circostanze. Una favolosa leggenda avea tutto nobilitato in quelle stirpi discese da Numi, composte di Eroi, e già da molto tempo involate agli sguardi degli uomini. Li enti portentosi, de' quali ella consecrava la memoria, apparivano dotati d'una forza soprannaturale; ma, non che facessero prova d'una saggezza e d'una virtù perfetta, si presentavano con passioni violente e indomabili. Era quello un tempo d'effervescenza e di ferocia; la cultura sociale non avea ancora dissodato la terra, e i rigogliosi rampolli di produzioni e nocive e benefiche annunziavano la forza creatrice d'una natura giovane e feconda. Ella potea dare al mondo mostri crudeli e selvaggi, ma senza mai far segno di quella inclinazione alla corrottezza che si sviluppa ne' secoli dove invecchiarono le leggi, e che ci riempie di fastidio e d'orrore. I delitti della Favola sono, per così dire, al di fuori della giurisdizione umana, e unicamente soggetti al tribunale del Cielo.

Si è creduto che i Greci, in qualità di zelanti repubblicani, pigliassero particolar diletto a veder rappresentare le sanguinose catastrofi che avevano cagionata la caduta de' loro antichi re; e ci si vorrebbe far tenere la loro tragedia per una satira della costituzione monarchica. Una tale intenzione non sarebbe stata, appresso i poeti, che una mira politica affatto incompatibile

co 'l genere d'interesse ch'è studiavano evidentemente d'eccitare; e l'effetto delle loro tragedie sarebbe stato sempre contrario al loro fine. In oltre, la più parte di queste antiche schiatte di re, i quali, per una lunga concatenazione di delitti e di vendette reciproche somministrarono alla tragedia i soggetti de' suoi più terribili quadri, come la schiatta de' Pelòpidi a Micene, e de' Labdàcidi a Tebe, non erano d'origine ateniese; ed è soprattutto agli Ateniesi ch'erano consacrate queste rappresentazioni teatrali. Non vediamo giammai che i poeti si sieno gettati a rendere odiosi su la scena li antichi re della lor patria; per l'opposto e' presentavano alla pubblica venerazione Teseo, capo degli eroi del loro paese, qual modello di giustizia e di moderazione, qual protettore degli oppressi, anzi qual fondatore della libertà generale; era una delle loro favorite lusinghe verso il popolo il mostrar quanto mai Atene, infin da' tempi favolosi, per equità, per umanità e per influenza al di fuori, era superiore, per commune assentimento, a tutte le altre città greche.

La grande rivoluzione che mutò i regni indipendenti de' primi secoli della Grecia in una confederazione di piccoli Stati liberi, aveva aperto un abisso fra i tempi eroici e i secoli più incivili; e la sola genealogia d'altre quante famiglie ancor sussistenti varcava questo intervallo. La lontananza che ne conseguiva, dava una grandezza ideale alla statura de' tragici eroi; perocchè le cose umane non si lasciano considerar da vicino senza perdere il loro effetto sopra la immaginazione. Non poteva applicarsi all'epoca ancor selvaggia in cui vivevano questi enti straordinarij, la regola circoscritta de'

costumi cittadineschi e domestici, e l'immaginazione era forzata di rimontare verso lo stato primitivo della società. Prima che ci fossero costituzioni, prima che le idee che le fondano, si fossero sviluppate, i dominatori d'un mondo non ancora ordinato seguivano le leggi ch'elli imponevano a sè stessi, ed un energico volere aveva uno spazio immenso per esercitarsi: laonde si vedeano, in que' regni ereditarij, esempi più vivi delle rapide vicende della sorte, che non a' tempi di politica eguaglianza che loro succedessero; e anche per questo rispetto, il grado elevato degli eroi della Favola era, se non essenziale, almeno singolarmente favorevole alla poesia tragica. Non è già, siccome vollero sovente i moderni, che la sorte di questi nomi ch' esercitano la loro influenza sopra tutto un popolo, sia di per sè abbastanza importante da interessarci; nè che l'elevatezza de' sentimenti debba assumere li attributi d'una dignità esteriore per imporre il rispetto. I Tragici greci non ci dipingono mai la ruina delle stirpi reali nelle sue relazioni con lo stato de' popoli; e' ci mostrano sempre l'uomo nel re, e non che ci presentino la porpora ch'egli ha indosso, qual distintivo che lo separa da' suoi simili, ma ci lasciano vedere, di sotto a questo splendido velo, tutte le ferite d'un cuore lacerato. Non è la pompa del trono, è il complesso de' costumi degli eroi che si ricerca dalla tragedia. Si può trarne giudizio dalle opere degli autori de' nostri dì, i quali hanno collocata la scena nel palagio de' re enopei. Essi non ebbero a ritrarre dal naturale; poichè non ci ha nulla di meno accencio a' quadri della tragedia, che una Corte moderna e la vita che ci si

mena. Allorchè dunque e' non dipingono a caso i costumi arbitrarj d'una regia ideale, cadono nell'incommodo dell'*etichetta*; incommodo ancor più funesto al talento di commuovere e di caratterizzare, che non l'angustia imposta dal breve circolo delle relazioni civili.

La mitologia non sembra offerire che uno scarso numero di soggetti così favorevoli alla tragedia, come la funesta istoria degli Atridi. Trascorrendo i nomi delle opere teatrali antiche che sono andate perdute, si dura fatica a comprendere come mai la maggior parte delle favole mitologiche, nella guisa che noi le conosciamo, abbiano potuto adempiere le condizioni richieste a una composizione tragica. Vero è che le variazze fra le tradizioni de' fatti medesimi offrivano a' poeti di che scegliere in gran copia, e che, in mezzo a questa vacillazione d'idee, era loro talmente facile di cambiare ancora a lor senno le circostanze degli avvenimenti, che nessuno d'essi non si credea pure obbligato d'adottare nelle sue diverse opere le medesime supposizioni; ma bisogna soprattutto spiegare una sì gran fecondità della mitologia per mezzo della legge generale che vediamo regnare appresso de' Greci in tutta la storia dell'arti. Ciascun genere principale doveva assimilare alla sua propria essenza i diversi elementi che gli erano offerti: quindi l'epopeja sviluppava le favole eroiche con quella posatezza e con quella splendida facilità che la contraddistinguono; e la tragedia dava loro quell'energia, quella gravità, quel rapido e serrato andamento che le sono necessarij. I soggetti mitologici venivano, per dir così, rifiuti dai diversi poeti; e ciò che in questa

immensa varietà non parèa degno della poesia tragica, serviva a formar certe operette teatrali, d'un genere ideale insieme e faceto, chiamate drammi satirici.

Procurerò di rendere più sensibile il complesso di queste idee intorno alla tragedia greca, per mezzo d'un confronto cavato dalla scultura, dove si vedrà forse qualche cosa di più che un semplice giuoco dell'immaginazione. L'antica epopeja sembra dar nella poesia l'idea del bassorilievo, e la tragedia quella del gruppo tondo. La finzione d'Omero è una produzione della mitologia, e non se ne scosta mai del tutto, in quella guisa che le figure del bassorilievo non si distaccano interamente dal fondo che le sostiene. Queste figure non rilevano che imperfettamente, e la loro rotondità è appena indicata, siccome nell'epopeja tutto è presentato in distanza e trasferito nel passato. Nel bassorilievo le figure appariscono soprattutto di profilo, siccome nel poema d'Omero li eroi sono caratterizzati co' più semplici colpi. Nell'uno e nell'altro li oggetti si tengono dietro senz'aggrupparsi, e par che s'avanzino successivamente. Si è spesso osservato che l'Iliade non forma un tutto esattamente circoscritto, ma che lascia per mezzo scorgere all'immaginazione le scene che dovettero seguire o preceder quelle ch'essa ha descritte. Medesimamente il bassorilievo non ha limiti precisi, e potrebb'essere continuato in due opposte direzioni; quindi li antichi lo consecravano in particolare a imitazioni che si possono estendere indefinitamente, come le rappresentazioni di danze, di combattimenti, di sacrificj, e lo adoperavano nelle superficie convesse, come su i vasi e su

i fregi di rotonda, ove la curvezza ci toglie le due estremità, ed ove, di mano in mano che vi giriamo intorno, vediamo apparire un nuovo oggetto, mentre che un altro fugge dal nostro sguardo. Or sembra che si provi un effetto simile progredendo nella lettura de' canti d'Omero; il nostro spirito si fissa in ciò che gli è presentato nell'istante medesimo, e lascia a poco a poco dileguarsi tutti li oggetti più lontani.

Per contrario nel gruppo staccato, o tondo, e nella tragedia, la scultura e la poesia ci offrono un tutto completo e rinchiuso ne' suoi propri confini. Per separarlo dalla natura reale, ciascheduna colloca il suo lavoro sopra una base elevata, e, per così dire, sopra un terreno ideale; la qual base lo preserva da qualunque confronto accidentale, e ferma i nostri sguardi sulle figure che sole debbono occuparli. Nel gruppo isolato, le forme compiutamente ritonde sono espresse per mezzo del lavoro più squisito, e nondimeno la scultura disdegna l'illusion de' colori; essa volle annunziarci, per via della materia pura e inalterabile onde si serve, che non ci presenta già l'immagine d'una vita passeggera, ma quella d'una creazione eterna e incorruttibile.

La bellezza è il fine della scultura; e il riposo, essendo lo stato più favorevole alla bellezza, conviene alle figure isolate: l'azione, all'incontro, forma il nodo del gruppo, e serve a spiegarlo. Il gruppo adunque, il quale presenta a' nostr'occhi la bellezza e il movimento, deve in sè unire e l'uno e l'altra nel più alto grado. Ciò avviene quando l'artista trova il modo di temperar l'espressione de' violenti dolori del corpo o dell'anima per via

di quella del coraggio, della dignità, o della grazia, di modo che la più commovente verità nell'affetto non alteri la nobile regolarità de' lineamenti. Il motto di Winkelmann a questo proposito è ingegnosissimo: « L'espressione (dic'egli) fu impiegata per supplire in qualche maniera alla bellezza; poichè appresso li antichi la bellezza era la giusta bilancia (o sia *misura*) dell'espressione (*). »

Ciò fa sì che i gruppi della Niobe e del Laocoonte sono capolavori inimitabili, l'uno nello stil grave e sublime, l'altro nello stil nobile e grazioso. Il paragone coll'antica tragedia si presenta qui tanto più naturalmente, quanto che sappiamo ch'Eschilo e Sofocle composero ciascuna tragedia su la favola di Niobe, e che quella di Laocoonte ne somministrò una a Sofocle. Veggonsi nel Laocoonte i violenti sforzi del dolore corporale, e quelli dell'anima che vuol resistergli, mantenuti in un maraviglioso equilibrio. I fanciullini, oggetti della nostra tenera pietà, anzichè della nostra ammirazione, implorando il soccorso del loro padre, c'invitano a rivolgere verso lui i nostri sguardi, intanto che lo stesso Laocoonte, con li occhi alzati al cielo, par che cerchi li Dei e inutilmente l'invochi: e simili a quell'inesorabile fato che involve così spesso i mortali nelle medesime disgrazie, spaventosi serpenti avvinchiano questi tre sventurati con le loro tortuose spire. Noi vediamo qui la lotta più terribile e insieme più inutile; pur nondimeno l'espressione della dignità morale non

(*) Histoire de l'Art chez les Anciens par Winkelmann, traduite de l'allemand, liv. IV, chap. III, pag. 416.

fuge da' nostri occhi. La morbidezza de' contorni, la regolarità delle porzioni, la nobiltà delle figure, si fanno ancora ammirare da noi; e una imitazione così atta a ispirarci orrore, pare che ne sia presentata con un cotal mitigamento; poichè un'atmosfera di bellezza e di grazia sembra diffusa su 'l beninsieme di questa portentosa produzione.

Lo spavento e la pietà vanno egualmente congiunti nell'impressione che ci fa provare il gruppo della Niobe. Il terrore, al pari che le invisibili sactte, discende da quel cielo irritato, cui sembra che i dolenti sguardi e la bocca semiaperta d'una madre sventurata vogliano accusare. La più tenera delle figlie di Niobe, in quella innocente età nella quale ancor non si teme che per sè stesso, colta da mortale terrore si ripara al seno della madre. L'istinto conservatore della vita non fu mai espresso con tanta delicatezza, nè mai si vide un emblema del sublime sacrificio di sè stesso, più bello della figura di Niobe. Oh com'ella s'inchina per ricevere sopra sè sola le micidiali frecce!; quale irata

fierazza, e nondimeno quale amore materno! I suoi ammirabili lineamenti! Gli occhi credi vedere incominciarsi la sua terribile metamorfosi; e, giusta il profondo senso della Favola, già ti sembra che i raddoppiati colpi del cielo la convertano in pietra. Quale artista dovette esser quello che non solo fece passar nel marmo la vita e il più esaltato affetto, ma che pur seppe farvi ammirare l'avvicinarsi dell'impietrire e della morte! Qual lavoro maestro è mai quello che in un prodigio di difficoltà superata ne offre un prodigio di bellezza, di nobiltà celeste, di commovente tenerezza!

♦ Fra le violente perturbazioni ch'excita nel nostro seno la vista di questi gruppi inimitabili, si sente qualcosa che ne invita al raccoglimento della contemplazione; ed è per tal guisa che l'antica tragedia, presentandoci l'immagine più viva e talora più straziante della vita umana, trova modo di rivolgere i nostri pensieri al mistero perpetuamente impenetrabile della nostra destinazione.

LEZIONE IV.

Progressi dell' arte tragica fra' Greci. — Differenti stili che ne determinano l' epoche notabili. — Eschilo. — Nodo fra le parti d' una trilogia d' Eschilo. — Altre opere di questo poeta. — Vita e carattere di Sofocle. — In qual conto si debbano tenere le sue diverse tragedie.

NON è infino a noi pervenuta che una scarsissima parte degl' immensi tesori che possedevano i Greci nel genere tragico; tesori continuamente accumulati dall' emulazione ch' eccitavano i premj aggiudicati nelle pubbliche feste degli Ateniesi. Di tanti poeti rivali, non ce n' ha che tre, — Eschilo, Sofocle ed Euripide —, le cui opere ci sieno avanzate; ed ancor queste sono in piccolissimo novero, considerata la straordinaria fecondità dell' ingegno de' loro antori. Egli è vero che questi medesimi poeti furono scelti da' giudici d' Alessandria per servir di base allo studio dell' antica letteratura greca; ma forse non tanto in ragione del loro merito esclusivo, quanto perchè offrono esempli assai bene caratterizzati de' generi differenti di stil greco. Noi non possediamo che sette opere teatrali d' Eschilo, e altrettante di Sofocle; ma si può giudicare, in su la testimonianza degli antichi, che fortunatamente si trovano in questo numero alcune delle loro tragedie più celebri. La quantità d' opere d' Euripide che ci rimangono, è ben maggiore; e sarebbe anzi da desiderare che in cambio di parecchie di esse aver potessimo altre opere per noi perdute, esempigrazia i drammi satirici d' Achéo, d' Eschilo e di Sofocle, alcune opere antichissime di Frinico che sarebbe curioso di paragonar con quelle

d' Eschilo, o vero le tragedie più moderne d' Agatone, poeta alquanto posteriore ad Euripide, e che ne viene dipinto da Platone per un' amabile giovinetto, ma effeminato.

Noi lasciamo a quelli che fanno uno studio particolare dell' Antichità, la cura di scevrare dal favoloso ciò che può essere di vero nella storia così nota di Tespi e del suo carro, delle sue erranti corse, del volto imbrattato di feccia di vino de' primi comici improvisatori, della sfida il cui premio era un capro, e donde si dice che sia derivato il nome della tragedia. Eschilo s' avanzò il primo a passi di gigante nella carriera, trasse l' arte drammatica da' suoi rozzi principj, e la inalzò d' un colpo a quella forma nobile e regolare che veggiamo nelle sue opere. Noi verremo dunque a dirittura a questo poeta.

Lo stile, — io prendo questa parola nel senso delle arti del disegno, e non in quello che s' applica solamente alla maniera di scrivere —, lo stile, io dico, delle tragedie d' Eschilo è grande, severo, e alcuna volta duro. La felice giustezza delle proporzioni e l' armonica grazia distinguono lo stile di Sofocle. Quello d' Euripide è molle, voluttuoso, vago e anche diffuso nella sua abbondante facilità; ma lo splendore de' particolari nuoce in esso all' effetto del tutto. —

Secondo l'analogia che il libero e regolare sviluppo delle belle arti appresso de' Greci avea generalmente stabilito fra i loro progressi, si possono paragonare le principali epoche della tragedia con quelle della scultura. Eschilo corrisponde a Fidia, — Sofocle a Policeto, — Enripide a Lisippo. Fidia creò immagini sublimi degli Dei; ma, per accrescervi splendore, diè loro una magnificenza estranea; e per rappresentare la loro soprannaturale possanza, le vesti di quelle forme risentite che risvegliano l'idea di sforzi violenti più presto che quella d'un maestoso riposo. Policeto portò così avanti la perfetta esattezza nelle proporzioni, che una delle sue statue fu chiamata il modello della bellezza. Lisippo diè saggio d'uno splendido ingegno per le imitazioni animate; ma già infin d'allora la scultura era deviata dalla sua primitiva destinazione, e s'applicava piuttosto a esprimere la grazia della movenza e della vita, che la pura e solenne quiete delle figure ideali.

Eschilo debb'essere considerato come il creatore della tragedia; ella uscì armata di tutto punto dal cervello di lui, come Pallade da quello di Giove. E' le diede nobili contorni, la collocò sopra un teatro degno di essa, e concepì l'idea del pomposo apparato che le si conviene. Non solamente instruì il Coro nella musica e nella danza, ma non isdegnò di montare egli medesimo su la scena. Egli diede maggiore sviluppo al dialogo, e assegnò de' limiti alla parte lirica, la quale per altro occupa ancora troppo grande spazio nelle sue tragedie. I caratteri vi sono disegnati con pochi ma robusti colpi e arditi; le orditure sono

d'una semplicità notabile. Egli non conoscea l'arte di dividere un'azione per mezzo d'un ricco e variato compartimento, nè di sottomettere un intreccio e il suo scioglimento a un andamento regolare; quindi ne viene che nelle sue opere, ci ha de' momenti stazionari, che appaiono forse ancor più notabili per cagione de' canti del Coro eccessivamente prolungati; ma in quella vece tutte le finzioni d'Eschilo annunziano l'elevatezza e la profondità della sua anima; non le dolci commozioni, ma il terrore è quello che domina appresso di lui; egli scopre la testa di Medusa agli spettatori compresi di spavento. Il modo con il quale egli presenta il Destino, è veramente terribile; vedesi questa inesorabile Divinità spaziare di sopra a' mortali con una cupa maestà. La tragedia d'Eschilo par che passeggi sopra un coturno di bronzo. Da per tutto s'affacciano forme gigantesche. Sembra ch'egli faccia violenza a sè stesso quando non dipinge che nomini; egli ama di mostrarci de' Numi e soprattutto de' Titani, queste Divinità più antiche le quali indicano le forze tenebrose della natura ancora in disordine, e che, da lungo tempo gittate nel Tartaro, stanno incatenate sotto a un mondo luminoso e bene ordinato. Il linguaggio ch'egli fa parlare a questi enti fantastici, è grande e soprannaturale al pari di essi; di che derivano improvvisi trapassi, una farragine d'epiteti, spesso nella parte lirica, un incrociamento di figure, e per conseguenza una grande oscurità. Pare ch'egli s'avvicini a Dante e a Shakspeare per la bizzarra singolarità del complesso delle sue immagini; e di fatto si trovano in questi due poeti quelle severe

bellezze e quelle grazie alquanto selvagge che li antichi ammiravano in Eschilo.

Egli fioriva in quell'età medesima che la libertà, recentemente salvata, spiegava la sua massima energia, e appare investito della fiera forza ch'ella inspira. Fu testimonio oculare degli avvenimenti sì grandi e sì gloriosi per la sua patria, quando la smodata possanza de' Persi fu umiliata e quasi anniehilata sotto i regni di Dario e di Serse. Egli stesso combattè valorosamente a Maratona ed a Salamina; e sotto un leggier velo celebra nella sua tragedia de' *Persi* il trionfo a cui egli avea contribuito, quando dipinge l'affronto che ricevette la maestà de' Persiani dal vituperevole e precipitato ritorno dell'infelice Serse nel suo regno. Egli descrive co' più vivi colori il combattimento di Salamina. Così questa tragedia, come quella de' *Sette all'assalto di Tebe*, sono animate di marziale entusiasmo. Da per tutto vi si manifesta l'inclinazione personale del poeta per la vita degli eroi. Il sofista Gorgia disse, a buon diritto, ch'Eschilo, dando questo grande spettacolo, era stato ispirato da Marte e non da Bacco. Bisogna ricordarsi che non era Apollo, ma Bacco, che i poeti tragici teneano per loro divinità tutelare, e che non era in lui venerato solamente il Dio del vino e della gioja, ma quello dell'ispirazione più sublime.

Fra le opere d'Eschilo che ci rimangono, abbiamo (il che è degno d'essere notato) una trilogia compiuta, o vogliam dire una unione di tre drammi destinati a essere successivamente rappresentati. L'istoria ne insegna a questo proposito che in origine i poeti non contendevano il premio con un solo drama, ma con tre,

i cui soggetti potevano stare di per sè, e che il tutto veniva rappresentato il medesimo giorno, oltre ad un quarto drama nel genere satirico ch'è vi solevano aggiungere.

In quanto all'arte tragica, noi dobbiamo correre l'idea della trilogia sotto un aspetto alquanto differente. Benchè una tragedia non si possa prolungare indefinitamente, come i poemi d'Omero (a' quali i rapsodi fecero sovente delle aggiunte), e ch'ella debba formare un tutto ben terminato, interviene nondimanco che parecchie tragedie, le cui azioni sono evidentemente determinate da' medesimi decreti del Fato, sembrano, con l'accostarsi insieme, descrivere una specie di grande orbita in cui questi decreti finiscono di compiersi. La scelta del numero di tre si spiega anche qui agevolissimamente, come quello che presenta due oggetti in contrasto, e il punto di vista che li concilia. Un sì fatto accostamento di parecchie tragedie avea il vantaggio di lasciar nell'anima, per via della contemplazione di questo gran tutto, una impressione generale, compiuta, e molto più soddisfacente di quella che prodotto avrebbe ciascuna di esse per sè. In oltre, queste tre tragedie potevano, a piacimento, rappresentare azioni che si conseguivano immediatamente, e che erano separate da lunghi intervalli di tempo.

Le tre opere d'Eschilo che ci serviranno a dare un'idea più chiara di ciò che intendiamo per trilogia, sono l'*Agamennone*, le *Coefore* (che noi chiamiamo d'ordinario l'*Elettra*), e le *Eumenidi* o le *Furie*. Il soggetto della prima di queste tragedie è l'occisione d'Agamennone al suo ritorno da Troja; nella seconda Oreste vendica

suo padre uccidendola la genitrice (*facto pius et sceleratus eodem*); azione fondata ne' più potenti motivi, ma che non cessa per questo di ripugnare a tutti i sentimenti della natura e della morale. Non vale il dire che Oreste è chiamato, nella sua qualità di sovrano, a far giustizia nella sua propria famiglia; perocchè non gli si può perdonare l'introdursi, sotto mentite spoglie, nel palazzo dell'usurpatore del suo trono, e l'operare a guisa d'un vile assassino. Se pare che la ricordanza di suo padre debba assolverlo in faccia a sè stesso, Clitennestra, per colpevole ch'ella sia, non manca tuttavia d'essere sua madre, e la voce del sangue s'alza nel petto di lui ad accusarlo. Questo interno combattimento ne viene dipinto nella tragedia delle *Eumenidi* come l'oggetto d'una contesa fra li Dei. Li uni accusano Oreste, li altri lo giustificano; ma in fine la divina sapienza, sotto la forma di Minerva, concilia tutti i pareri, riconduce la pace, e mette un termine alla lunga serie di vendette e di delitti che desolò la casa degli Atridi.

Tra la prima e la seconda di queste tragedie scorre un grande spazio di tempo, durante il quale Oreste perviene all'età dell'uomo. La seconda, per contrario, conseguita alla terza immediatamente. Oreste, occisa ch'egli ha sua madre, si rifugge a Delfo, e quivi si trova al principio della tragedia delle *Eumenidi*. Ciascheduna delle due prime tragedie fa dunque evidentemente allusione a quella che le succede; alla fine dell'*Agamennone* si ode Cassandra e il Coro predire all'orgogliosa Clitennestra ed al suo complice Egisto, che ambedue riceveranno dalla mano d'Oreste il prezzo de' loro delitti: similmente nelle *Cofore*, Oreste, poi

che ha consummato il suo delitto, non trova più nè luogo nè riposo; le Furie, vendicatrici del parricidio, cominciano a perseguitarlo, ed egli annunzia il suo disegno d'andare a cercarsi un rifugio nel tempio di Delfo.

Il nodo è dunque evidente; e si potrebbero riguardare queste tre tragedie, ch'erano in effetto seguitamente rappresentate, come tre grandi atti d'un medesimo drama. Insisto sopra ciò, ad oggetto di preparare infin da ora la giustificazione di Shakspeare e d'altri autori moderni a' quali si ha il torto d'opporre l'esempio degli antichi; perciocchè anco i poeti greci abbracciarono sotto lo stesso punto di vista un gran giro di destini.

Eschilo ci volle dipingere nella sua tragedia d'*Agamennone* com'era possibile di cadere in un subito dall'angoscia della felicità e della gloria nell'abisso della sventura. Nel momento che Troja è stata abbattuta, dopo il prospero successo d'un'impresa degna d'esser celebrata dal più grande poeta del mondo, e che dee d'età in età eccheggiare appresso de' posteri, un re, un eroe, il supremo duce dell'esercito greco, Agamennone, non prima ha posto piede su la soglia del suo palazzo, ch'è immolato dalla sua consorte infedele in mezzo a' festosi apparecchi d'un banchetto. Il suo trono è usurpato da un vile seduttore, e i suoi figliuoli, derelitti, sono dannati all'esiglio e alla schiavitù.

Conforme all'intenzione che aveva il poeta di rendere ancor più forte l'effetto di questa terribile vicissitudine della sorte, egli doveva in prima celebrare la presa di Troja. Il che egli fece nella prima metà della tragedia, in un modo, se vuoi, straordinario, ma certamente energico e atto a colpire

l'immaginazione. È cosa importante per Clitennestra di non essere sorpresa dall'improvviso ritorno del marito; laonde ella ha fatto preparare da Troja a Micene una serie di fanali, che in un tratto accesi annunziar le debbano questo grande avvenimento. La tragedia incomincia dal discorso d'una vedetta che prega li Dei di por fine alle sue penose vigilie; ella si lagna di consumar la sua vita, esposta alla fredda rogiada, d'aver veduto dieci volte rinnovellarsi la rivoluzione degli astri, sempre indarno aspettando il segnale che la dee liberare; e si sfoga in solitarij lamenti su la corrosione che s'è introdotta nel palazzo del suo signore. In quella splende la desiderata fiamma, e la guardia corre ad annunziarne la fansta notizia alla regina. Vedesi allor comparire un Coro di Vecchi, i quali, sotto il misterioso aspetto della fatalità, celebrano ne' loro canti la guerra di Troja, rimontano alla sua origine, alle antiche predizioni degli Oracoli e al sacrificio d'Ifigenia che fu il prezzo della partenza; Clitennestra spiega al Coro i motivi del suo sacrificio di rendimento di grazie: allora s'avanza l'araldo Talibio che vide tutto co' propri occhi; egli dipinge il miserando spettacolo dell'assalto, del saccheggio, dell'incendio della città, l'ebbrezza de' vincitori, e il trionfo del capo supremo Agamennone. Con repugnanza, e come se temesse d'interrompere il suo inno di gioja, egli rivela le sciagure de' Greci, la loro dispersione, e i moltiplicati naufragi che già annunziano l'ira degli Dei. Qui si vede a qual segno il poeta abbia poco atteso alla unità di tempo, o piuttosto com'egli abbia usata la sua sopranaturale possanza, facendo volare verso il terribile suo scopo le

ore troppo lente nel loro cammino. Subitamente compare Agamennone, montato sopra un carro, alla testa d'un séguito trionfante; e poco dopo viene un altro carro pieno di ricco bottino, su'l quale è assisa Cassandra che le leggi della guerra hanno renduta prigioniera e schiava del capo dell'esercito. Clitennestra saluta il suo marito con ipocrita gioja e con ipocrito rispetto, e fa distendere de' tapeti di porpora ricamati d'oro, — prezioso lavoro delle sue schiave —, affinché i piedi del vincitore non tocchino la terra. Agamennone, con saggia moderazione, ricusa da prima questo onore riservato a' soli Iddii; finalmente si arrende a' prieghi di Clitennestra, ed entra con esso lei nella regia. Il Coro esprime in modo lugubre i tetri presentimenti che incomincia a concepire. Clitennestra ritorna subito su la scena per attrarre, con un affettuosissimo discorso, la infelice Cassandra nel laccio che le tende: questa rimane immobile e muta; ma come la regina se n'è partita, invasa da profetico furore prorompe in lamenti da prima confusi, ma che tosto, prendendo un carattere di somma energia, svelano al Coro de' Vecchi il passato e l'avvenire. Ella ha davanti agli occhi tutti li orrori commessi in quella funesta casa; mira lo spaventoso banchetto di Tieste che fece arretrare il Sole, e le ombre degli abranati pargoletti che appajono su la sommità dell'edificio; ella vede fino a preparar l'occisione del suo signore, e se bene tutta si raggricci all'aspetto del sangue, corre fuori di sé incontro a inevitabile morte, e si precipita nella regia. S'odono dietro alla scena i gemiti d'Agamennone spirante; s'apre il palazzo, ed ecco Clitennestra a fianco dell'esanime consorte, del suo re. Nella

sua colpevole audacia, non solo ella confessa il suo misfatto, ma se ne gloria come d'una giusta vendetta, come d'un legittimo compenso alla morte di sua figlia Ifigenia, sacrificata all'ambizione d'Agamennone. Il poeta non fa indicare che debolmente a Clitennestra, mettendoli in lontananza, alcuni motivi meno rilevanti, come a dire il suo colpevole nodo coll' indegno Egisto, e la gelosia che le inspira Cassandra; cosa ch'egli stimò necessaria per salvare la dignità dell'azione. Non bisognava per altro ch'egli rappresentasse la moglie d'Agamennone come una donna debole e sedotta; egli dovea darle i risentiti lineamenti di quel secolo eroico, sì secondo di sanguinose catastrofi, ove le passioni esercitavano tutto il loro impero, ed ove le dimensioni dell'umana natura apparivano più grandi che a' nostri dì. Che mai ci ha di più ributtante, e che mostri una più profonda corruzione, che l'ammettere odiosi delitti nel seno della più vile debolezza? Se il poeta è condannato a dipingerci azioni atroci, non bisogna in verun modo ch'egli procuri di palliarle o di mitigarne l'orrore. Co' l'ridestar la ricordanza del sacrificio d'Ifigenia, Eschilo fece uso del solo partito che gli offriva il suo soggetto per temperar l'impressione troppo dolorosa che lascerebbe l'occisione d'Agamennone: da quel punto non è più innocente questo re; un primo delitto ritorna sopra il suo capo, e, secondo antiche opinioni religiose, la maledizione divina grava eziandio su la sua casa. Egisto, l'autore della ruina di esso, è figlio di quel medesimo Tieste, sopra il quale suo padre fece una sì enorme vendetta; e questa tremenda concatenazione, opera d'un

Destino rimuneratore, è di continuo messa davanti al pensiero dai tetri canti del Coro e dalle profezie di Cassandra.

Io non mi occuperò al presente intorno alle *Coefore*, tragedia che si congiunge immediatamente a quella dell'*Agamennone*; mi riservo di parlarne quando stabilirò un punto di confronto fra i tre poeti tragici greci, secondo la maniera con cui ciascheduno trattò il medesimo soggetto.

La tragedia delle *Eumenidi*, come dissi, è la difesa e l'assoluzione d'Oreste; è un processo criminale; ma sono Dei quelli che accusano, che giustificano, e che presiedono al tribunale. Il poeta, dando a questa causa tutta la importanza e la gravità che richiedea la maestà de' Numi, veniva a porre sotto li occhi de' Greci quanto essi conoscevano di più degno di rispetto. La scena si apre innanzi al famoso tempio di Delfo, che occupa il fondo del teatro. Vedesi la vecchia Pitia avanzarsi in abito sacerdotale, e invocare tutti li Dei che aveano preseduto e ancor presedevano all'oracolo. Ella s'indirizza quindi al popolo radunato, cioè agli spettatori, ed entra nel tempio per collocarsi sovra il tripode; ma subitamente ritorna indietro atterrita, e narra quel che ha veduto: un uomo grondante di sangue, in atto supplichevole, e intorno intorno più donne addormentate con serpenti per chiome. Dopo questo discorso ella abbandona la scena, e rientra nel tempio. Allora s'avanza Apollo con Oreste in abito da viandante, con la spada e co' l'ramo d'alloro tra mano. Il Nume gli promette la sua futura protezione, e gli ordina di rifugiarsi ad Atene, raccomandandolo a Mercurio (che si

suppone presente, tuttochè invisibile), come divinità tutelare de' viandanti, e specialmente di quelli che cercano di trafugarsi. Oreste si parte per l'uscita degli stranieri. Apollo entra nel tempio, che rimane aperto, e nel cui fondo si veggono le Furie addormentate sopra alcuni sedili. Allora compare l'Ombra di Clitennestra che ascende la scala di Caronte, e dall'orchestra si conduce su 'l teatro. Non bisogna rappresentarsela all'immaginazione come una fantasima livida e scarnata; ella era simile a' viventi, se non che più pallida, coperta il seno di ferite, e avvolta in vestimenti d'un'apparenza leggiera ed aerea; ella sveglia le Furie con le sue grida miste a rimproveri, e sparisce, probabilmente sprofondando sotterra. Le Divinità infernali si destano dal loro sopore, e, veggendo che Oreste s'è da loro fuggito, s'abbandonano a selvaggi trasporti, e danzano tumultuosamente su 'l teatro. A cosiffatto trambugo, Apollo esce dal tempio, sfoga sopra di esse il suo sdegno, e le discaccia, come euti profanatori, da' luoghi a lui consacrati. Noi dobbiamo immaginarci il sublime sdegno e la minacciosa attitudine dell'Apollo del Vaticano, armato del suo arco e del suo turcasso, ma con la tunica e con la clamide indosso.

Si cambia la scena; e siccome in queste cose i Greci non si pigliavano brighe inutili, il fondo del teatro rimaneva forse il medesimo: in tal caso si supponeva ch'esso rappresentasse il tempio di Minerva (l'Arcopago) su 'l colle di Marte. Alle decorazioni laterali si faceano succedere altre che rappresentavano Atene e i suoi contorni. Oreste arriva di nuovo per l'ingresso degli stranieri, e abbrac-

cia la statua di Pallade, collocata davanti al tempio, implorando il suo soccorso. Il Coro delle Furie lo incalza. Lo stesso poeta ne insegna ch'ell'erano coperte di vesti nere con cinture di porpora, e che aveano de' serpenti entro a' capelli. Le loro maschere, nelle quali, secondo i principj dell'antica scultura, l'età non era che lievemente indicata, rassimigliavano alle teste di Medusa, belle a un tratto e terribili. Il Coro arrivava su 'l teatro subito dopo Oreste; ma durante il rimanente della tragedia se ne stava giù nell'orchestra. Fin qui le Furie si erano mostrate simili a bestie feroci, accese di rabbia per essere stata loro involata la preda; adesso dignitosamente tranquille, solennizzano co' loro canti il formidabile officio che esercitano infra mortali. Elle dimandano il capo d'Oreste ch'è loro dovuto, e lo consacrano con magiche e misteriose parole ad eterni tormenti. Questi canti sono interrotti dall'arrivo di Pallade, vergine guerriera, chiamata dalle preci del suo protetto: ella accorre sopra la sua quadriga, domanda che cosa si vuole da lei, e ascolta con maestosa calma la supplica d'Oreste e quella delle Furie sue avversarie. Librate con saggezza le loro scambievoli ragioni, ella accetta l'officio d'arbitro supremo che le viene offerto dalle due parti. I giudici convocati occupano i loro posti su li scaglioni del tempio. L'araldo dà fiato alla tromba, e impone silenzio al popolo come per la sessione d'un vero tribunale. Apollo s'avvanza; e benchè le Furie rifiutino il suo intervento, egli comincia l'apologia del suo cliente: allora si discutono in un dialogo vivo e interrotto le ragioni pro e contra il fatto

d'Oreste. I giudici gettano i loro lapilli nell'urna; Pallade ne aggiunge uno bianco: tutti li animi sono sospesi. Oreste, in preda a mortali angosce, esclama:

*O Febo Apollo, qual sarà di questa
Causa il successo?*

E le Furie alla lor volta:

*Oh tenebrosa notte,
Oh madre nostra, vedi tu qual fassi
Quel governo di noi?*

Si contano i suffragi; il numero de' neri e de' bianchi si trova eguale; in conseguenza l'accosato, secondo la decisione di Pallade, è dichiarato assoluto. Egli prorompe in vivi rendimenti di grazie, intanto che le Furie si rivolgono contra l'insolente audacia de' nuovi Dei che ogni cosa si credono permessa contro all'antica stirpe de' Titani. Pallade sopporta con indifferenza la loro ira, parla loro con bontà, anzi con una specie di rispetto; e questi enti, del resto così indomiti, non possono resistere alla sua dolce eloquenza. Le Furie si obbligano di aver per sacra la terra ove regna Pallade. La Dea dal canto suo promette di conceder loro un santuario su 'l territorio d'Atene, ov'elieno saranno chiamate *Eumenidi*, che è a dire *Benevole*. Il tutto finisce con una marcia solenne e con inni di benedizione; varj drappelli di donne, di fanciulli e di vecchi, con ammanti di porpora e con faci accese, accompagnano le Furie, divenute Divinità tutelari d'Atene, infino a' luoghi che sono loro cousecrati.

Volgiamo ora uno sguardo a tutta la intera trilogia. Nell'*Agamennone*

si vede l'umano volere spiegare la sua più grande possanza, intraprendere ed eseguire l'azione. Il personaggio principale è una donna colpevole, e il drama finisce con la ributtante impressione del trionfo della tirannia e del delitto. Ho già dimostrata la relazione della catastrofe con la fatalità che l'ha preparata.

L'azione nelle *Coeftore* è in parte ordinata da Apollo, e dipende, per questo verso, da una precedente disposizione del Destino; e in parte è ispirata da naturali impulsi, — la sete della vendetta che tormenta il figlio d'Agamennone, e il suo amor fraterno per l'infelice Elettra —. Soltanto dopo avere immolata sua madre, surge nel cuore d'Oreste la pugna tra diversi affetti egualmente sacri; e lo spettacolo di questa lotta terribile e non terminata non può lasciare veruna impressione soddisfacente nell'animo degli spettatori.

Nella tragedia delle *Eumenidi*, il genio d'Eschilo s'inalza fin da principio alla massima altezza. Tutto l'interesse degli avvenimenti che precedettero, si trova in essa raccolto come in un solo centro. Oreste non è più che un cieco strumento del Destino; la libertà d'operare è passata tutta intera nella sfera degli Dei, e Pallade vi rappresenta il principale personaggio. Allorchè interviene nella vita il conflitto fra i più sacri doveri, esso offre una difficoltà insolubile per l'uomo; e questa difficoltà, sotto la forma d'una cansa, è qui portata dal poeta innanzi al tribunale degli Dei: ciò mi conduce al senso profondo che si contiene nel tutto. L'antica mitologia è generalmente simbolica, ma non allegorica; il che è differentissimo. L'allegoria è

una pura finzione; un ente immaginario vi personifica un'idea astratta. Nel simbolo, per contrario, questa medesima idea è rappresentata da un oggetto reale, già esistente nell'universo, ma talmente atto a divenir l'immagine sensibile d'una nozione intellettuale, ch'ei la riduce naturalmente innanzi al nostro spirito.

I Titani indicano soprattutto le forze primitive della natura e dell'anima ancora involte nella loro misteriosa oscurità. I nuovi Dei sono l'emblema delle leggi fisiche e morali di cui abbiamo acquistata una distinta cognizione. Quelli sono collegati più da vicino col caos; questi appartengono a un mondo già organizzato.

Le Furie rappresentano il formidabile potere della coscienza, sotto l'aspetto de' suoi terrori e de' suoi tetri presentimenti; sono i rimorsi della fantasia che non cedono alla ragione. Invano Oreste si rammenta de' possenti motivi di quanto fece; il grido del sangue non cessa di perseguitarlo. Apollo è il Dio della gioventù, del generoso ardore, dello sdegno passionato, delle azioni audaci; è desso che dovette ordinare la vendetta. Pallade è la sapienza riflessiva, la giustizia, la moderazione, ed ella sola può terminare la contesa.

Il sonno delle Furie nel tempio è già simbolico. Il santuario d'una Divinità, il sacro asilo della religione, può solo far trovare allo sciagurato che vi si rifuge, il sollievo de' suoi rimorsi. Non prima Oreste si osa d'uscirne, che vede comparire lo spettro di sua madre; e le Divinità infernali si risvegliano intorno ad esso. Il discorso dell'Ombra di Clitennestra è pieno di figure simboliche; sono ima-

gini dello stesso genere degli attributi delle Furie il color nero, le fiacole pallide e tremule, le serpi che succhiano il sangue; l'eguaglianza de' motivi che giustificano e condannano l'azione, è indicata dall'eguaglianza de' suffragi; finalmente tutta intera la finzione è un simbolo. Apollo, il Dio del giorno, l'emblema delle cognizioni chiare e luminose del nostro intelletto, ha in orrore li enti tenebrosi che ne manifestano i movimenti terribili e involontari; ma pur sono quelle medesime Furie che hanno a guardia i sacri vincoli della natura, sono esse che perseguitano colui che osò farsi beffe della voce del sangue. Ci ha dunque in noi degli affetti, come quelli di figlio e di padre, innanzi a' quali i motivi ragionati e in apparenza più chiari usar debbono riguardo e rispetto, e de' punti che non si possono toccare senza eccitar le Furie; il che forse significa l'asilo che finalmente si concede a queste Divinità. Il territorio d'Atene è il soggiorno del sapere e della ragione; esso rappresenta la parte illuminata della nostra anima; il santuario delle Eumenidi è quella parte oscura e misteriosa di noi medesimi, che nominar possiamo, se vuolsi, o superstiziosa o sacra, ma cui non dee mai il raziocinio cercar d'invadere.

Tanto meno dobbiamo pigliar meraviglia del senso profondo contenuto nelle poesie d'Eschilo, quanto che questo poeta, secondo Cicerone, apparteneva alla scuola pitagorica.

Eschilo si era ancora proposto alcuni fini politici, e soprattutto quello di celebrar la gloria d'Atene. Si può vedere come nell'ombra egli respinga Delfo, il centro del culto religioso della Grecia. Oreste non vi può

4 - *funeraria* - 09

trovare un rifugio, se non contro al primo colpo della perseguzione; alla terra della moderazione e della giustizia è riservato il suo intero liberamento. Eschilo voleva ancora (ed era questo il suo fine principale, giacchè vi ravvisava la salute d'Atene) presentare sotto favorevole lume lo stabilimento dell'Arcopago (*), di quel tribunale incorrottile, e nondimanco picno di dolcezza, ove si sopponeva che Pallade gettasse una palla bianca in favore dell'accusato: ingegnosa idea del poeta che vuole onorare l'umanità de' giudici. Egli ci mo-

(*) In nessuno autore antico mi vien fatto di trovare che una tale intenzione sia mai stata espressamente attribuita ad Eschilo; tuttavia è impossibile il non riconoscerla specialmente nel discorso di Pallade, incominciando dal verso 680; il che s'accorda con la testimonianza dell'istorio. Essa ci insegna che l'anno medesimo che fu rappresentata questa tragedia, il primo della LXXX olimpiade, un certo Efilte fu ucciso di notte tempo per aver voluto suscitare il popolo contra l'Arcopago, severo custode dell'antica costituzione ehe metteva un freno alla licenza democratica.

Eschilo riportò il primo premio de' giuochi scenici; e nondimeno si sa ch'indì a poco egli abbandonò Atene, e che visse in Sicilia li ultimi anni di sua vita. Può esser che i giudici de' giuochi olimpici gli avessero renduta giustizia, e che non ostante a ciò la fazione popolare avesse ancora servata contro di lui tanta animosità da costringerlo ad abbandonar la sua patria, senza che fosse stato pronunziato nessun formale decreto di esiglio. Io non posso vedere che uno scolora in ciò che si spaccia su le mortali convulsioni de' fanciulli e su li aborti delle donne allo spaventoso aspetto delle Furie; giacchè non sarebbe stato coronato un poeta il quale avesse profonato la festa dando occasione a simili accidenti.

stra ancora in questa tragedia in che modo da una lunga serie di sciagure e di delitti si può veder uscire una istituzione che sia un beneficio per tutto un popolo.

Si domanderà se questi fini alicui da una tragedia non vengano alterando la pura impressione ch'ella dee prodorre. Senza dubbio essi potrebbero nuocervi, se in occasioni simili si seguisse l'esempio d'Euripide e di parecchi altri autori. Appresso d'Eschilo, questi motivi accessori sono sempre subordinati alla poesia. Egli sa congiungere li oggetti reali a grandi e nobili imagioi, e per tal guisa collocarli in una regione superiore.

Noi possediamo nell'*Orestiad*e (che così chiamavansi le tre tragedie prese insieme) uno de' più sublimi poemi a cui siasi mai inalzata l'immaginativa degli uomini; ed è pure, per quanto pare, ciò che di più maturo e di più perfetto produsse il genio d'Eschilo: egli non fece, almen che sia, rappresentar questi tre drammi su la scena ateniese, se non l'anno sessantesimo dell'età sua, e fu l'ultima volta che conorse al premio. Ciascuna però delle tragedie di questo poeta è notabile, sì perchè sviluppa alcuna delle qualità particolari del suo spirito, e sì perchè dimostra il grado a cui era allora pervenuta l'arte drammatica. Le *Supplici* mi par che sieno uno de' suoi primi lavori; è verisimile che quest'opera facesse parte d'una trilogia, della quale occupava il mezzo; e di fatto troviamo nel catalogo delle opere d'Eschilo il nome di due tragedie alle quali essa s'adda legata, voglio dire li *Egizj* e li *Danaidi*: la prima dipinge la fuga delle Danaidi, quando elle abbandonarono l'Egitto per evitare un matrimonio odioso e sacrilego

co' loro ingini; la seconda le presenta in atto d'implorare e d'ottenere un asilo in Argo; la terza ha per soggetto l'omicidio degli sposi che a mal lor grado elle avevano accettati.

Nelle *Supplici*, il Coro non prende parte semplicemente all'azione come nelle *Eumenidi*, ma ne è il personaggio principale, quello verso cui s'indirizza tutta l'attenzione. Una tragedia disposta in tal guisa non può occupar profondamente lo spirito per la dipintura de' caratteri, nè commovere il cuore per quella delle passioni. Il Coro (composto per lo meno di cinquanta giovinette) non ha che un'anima e una voce. Il poeta si dovette restringere ad attribuirgli i tratti generali, in prima dell'umanità, poi dell'età e del sesso, e finalmente della nazione. Tuttavia se Eschilo intese di dargli quest'ultimo carattere, non ne ha per lo meno conseguito veramente l'effetto. Alla indeterminazione della pittura si aggiunge ancor quella dell'interesse per rispetto agli spettatori; questi pensieri, queste rivoluzioni, queste azioni, che simigliano a' movimenti d'un esercito ordi- nato, non danno mai segno di venir dal fondo dell'anima; noi ci trasportiamo vivamente nella situazione e negli affetti d'una persona che ci è intimamente nota, ma non possiamo identificarci con una massa uniforme di copie ripetute. Saremmo tentati di non considerar tanto la tragedia delle *Supplici*, quanto quella che le precedeva, se non come semplici scene isolate da servir d'introduzione alla catastrofe veramente tragica che offriva l'ultima parte della trilogia, le *Danaïdi*. Nondimeno è molto dubbio che Eschilo, anche in quest'ultima opera, abbia voluto unire tutto l'in-

teresse sovra Ipermnestra, la sola fra tutte le sue sorelle che senta pietà ed amore. Sarebbe stato nopo distruggere l'effetto delle altre tragedie, e presentar le Danaïdi sotto un aspetto troppo odioso. I Greci, a quell'epoca dell'arte, non ricercavano in ciascuna opera isolata un grande sviluppo d'azione; ma volevano che il poeta si mostrasse fedele allo spirito del tutt'insieme formato dalla loro unione. È dunque verisimile che l'ultima tragedia, di pari come le altre, offrisse ne' maestosi canti del Coro l'espressione de' lamenti, dei desiderj, degli affanni e delle preci comuni, che per avventura dovèa dominare in quelle pubbliche feste consacrate a solennizzare li affetti e i dolori dell'umanità.

Parimente, ne' *Sette a Tebe*, i due personaggi i cui discorsi riempiono la maggior parte della tragedia, — il re e il messaggere —, parlano piuttosto in virtù del loro officio, che secondo i loro particolari affetti. La dipintura di Tebe in pericolo e de' sette duci, simili a' giganti armati contra il cielo, che portano su i loro sendi l'emblema del loro ardire, e che hanno decretata la ruina di quella città co' più orribili giuramenti, è un soggetto epico adorno della pompa della tragedia. Questa preparazione, la quale eccita un interesse che va di mano in mano crescendo, è degna dell'istante effettivamente terribile a cui è destinata a condurci. Eteocle, immobile e chiuso in sè stesso, ha fino allora prestato attento orecchio alle parole del messaggere, e s'è contentato d'opporre un guerriero tebano a ciascuno de' sei nemici che minacciano una delle porte della città; ma come intende che suo fratello, che Polinice, è il settimo di

questi guerrieri, egli stesso vuol combatterlo, e, a dispetto di tutte le preghiere del Coro, invaso dalle Furie evocate dalla paterna maledizione, si sente strascinato verso que' luoghi funesti ove l'aspettano il fratricidio e la morte.

Anche la guerra non è un oggetto adatto alla tragedia; quindi il poeta, dopo averne dipinto i minacciosi apparecchi, ci guida rapidamente alla sua conclusione. La città è salvata: i due fratelli che si contendevano il trono, sono caduti l'uno per mano dell'altro, vittime del loro proprio furore; ei fanciulli del Coro e delle fanciulle tebanc, che d'insieme dividonsi per render loro li estremi onori, chiudono la tragedia. Noi dobbiamo osservare che Sofocle comincia la sua tragedia d'*Antigone* dalla risoluzione che piglia questa principessa di affrontare un inumano divieto, e di non lasciare insepolto il corpo del suo fratello Polinice; laddove questa medesima risoluzione è qui intrecciata con la fine della tragedia. Si può quindi concludere che tanto questo dramma d'Eschilo, quanto quello delle *Coefore* ne annunziavano immediatamente un altro.

Si è asserito ch'Eschilo non avea composta la sua tragedia de' *Persi*, che per soddisfare la curiosità di Gerone, re di Siracusa, il quale desiderava di veder l'immagine della famosa guerra che pur dianzi avevano i Greci sostenuta. Io vorrei poter ammettere questo dato della storia; ma ve n'ha un altro, secondo il quale parrebbe che la presente tragedia fosse già stata prodotta su 'l teatro d'Atene. Comunque si sia, ella è inferiore d'assai alle altre tragedie d'Eschilo, sì relativamente alla scelta del soggetto, con-

trario alla regola generale di cui abbiamo parlato, e sì per conto della composizione medesima. Appena ch'è desta l'attenzione dal sogno d'Atossa, co 'l primo messaggero arriva tutta la catastrofe, nè più è possibile che l'azione progredisca d'un passo. Ma se non è un vero drama, è non ch'altro un bell'inno alla libertà, divisato sotto la forma de' lamenti del Coro che deplora la caduta della potenza de' Persi. Il poeta dà segno di molta saggezza sì in questa tragedia e sì in quella de' *Sette a Tebe*, quand'egli non ci dipinge l'esito del combattimento come sortito, al modo che fa quasi sempre Omero, ma ci mostra l'avvenimento, già in prima determinato dalla riflessiva saggezza per l'una parte, e da un orgoglioso accecamento per l'altra. Nulla di fatto si dee concedere al caso in una tragedia.

Anche il *Prometeo incatenato* occupava il mezzo fra due altre tragedie; ciò sono *Prometeo che arvea il fuoco dal cielo*, e *Prometeo liberato*. Non so tuttavia se ammetter si possa che il primo di questi drammi facesse parte d'una trilogia, poich'era evidentemente un drama satirico. Noi possediamo un non piccolo frammento del *Prometeo liberato* nella traduzione latina d'Accio.

Il *Prometeo incatenato* è la rappresentazione del dolore che non si lascia abbattere, anzi del dolore immortale d'un Dio. Questa tragedia, ove la scena è posta sovra una rupe deserta, flagellata dalle onde dell'ampio oceano, ci mostra però tutto l'universo, — l'Olimpo e la terra —, come appena ristabilito su l'orlo dello spaventoso abisso nel fondo del quale furono precipitati i Titani. L'idea d'una Divinità che sacrifica sè stessa, fu misteriosamente

presentata agli uomini in parecchie religioni, e sembra un confuso presentimento del Cristianesimo. Qui ella porge uno spaventoso contrasto con la nostra consolante rivelazione. Prometeo non si sottopone volontariamente al dolore, ma espia la sua ribellione contro al poter supremo; ribellione che solo consistette nel generoso disegno di perfezionare l'umana stirpe. Egli stesso è il simbolo dell'uomo sulla terra; al pari di lui dotato d'una onesta previdenza, al pari di lui avvinto alla sua limitata esistenza, e senza un alleato nell'universo, egli non può opporre alle forze inesorabili della natura se non la fermezza del suo volere e il sentimento dell'alta sua vocazione. Le altre finzioni de' poeti greci son pezzi tragici isolati; questa è la tragedia stessa, in tutta la sua primitiva asprezza, che, rivelando il suo più intimo genio, ne atterra e ne annichila.

Questa tragedia offre poca azione esteriore. Il patimento e la volontà si veggono in Prometeo insin dal principio; la volontà e il patimento vi si ritrovano sino alla fine. Bisogna tuttavia ammirar l'arte con cui seppe il poeta introdurre movimenti e varietà nella dipintura d'una sorte irrevocabile, e proporzionar la grandezza di Prometeo a quella del mondo soprannaturale in cui lo colloca. Primamente egli dipinge il silenzio del Titano, intanto che due Divinità terribili, — la Forza e la Violenza —, costringono Vulcano, mosso da vana compassione, a crudelmente incatenarlo; di poi ne fa udire il solitario lamento di Prometeo, e quindi lo sfogo del suo dolore, allorchè le Oceanine, piene di tenera e timorosa pietà, lo eccitano ad aprir l'animo suo, a manifestar le cagioni

della sua sciagura, ed anche a rivelar loro l'avvenire; ciò ch'egli, per altro, non fa se non con savia circospezione. Eschilo ne fa vedere allora il vecchio Oceano, — Dio di stirpe titanica e parente di Prometeo —, che viene a visitarlo nel suo infortunio, e che, mentre par voglia adoperarsi con zelo in favore di lui, lo invita nondimeno a sottomettersi a Giove; ondechè il fiero Titano lo scaccia con indegnazione.

Allora il poeta presenta un'altra vittima della medesima tirannide, — la infelice Ninfa Io —, strascinata di pioggia in pioggia da funesta insania. Prometeo le predice le sue future peregrinazioni e un destino finale che si collega co' l suo proprio, giacchè dal sangue d' Io, dopo parecchie generazioni successive, dee nascere il suo liberatore. Egli sostiene sino alla fine il suo indomito carattere, quando presentandosi Mercurio qual messaggero degli Dei usurpatori, e domandandogli con preghiere unite a minacce con che mezzo può Giove assicurare il suo trono dai colpi del Fato, ostinato ricusa di rivelare il suo segreto, e nel medesimo istante, in mezzo ai baleni, al folmine, alla tempesta, al tremuoto, è precipitato nel fondo della voragine dell' Inferno insieme con la rupe a cui era incatenato. Il trionfo nel seno dell'oppressione non fu mai celebrato con maggior maestà e con maggior gloria; e sì dura fatica a comprendere come il poeta, nel suo *Prometeo liberato*, si potesse sostenere a tanta altezza.

In generale così le opere teatrali d'Eschilo, come parecchi altri esempj, ci provano che sì nelle arti e sì nella natura le produzioni gigantesche precedettero sempre a quelle che offrono proporzioni più regolari,

e che si veggono a poco a poco le opere degli uomini discendere per tutte le gradazioni possibili, passando in prima per l'eleganza, e poi per l'affettazione ammanierata, sino a cadere nella scipitezza. Queste tragedie ci dimostrano ancora che la poesia, al suo apparire, s' accosta vie più alla natura d' un culto religioso, tale almeno, quale è l'idea che ne concepiscono li uomini intorno a quell'epoca della civiltà.

Un detto d'Eschilo, statoci conservato, prova ch' egli studiava di mantenere la poesia a quel grado ov' ella si congiunge con le cose del cielo, e che a posta evitava d'abbassarla a livello dell'arti laboriosamente perfezionate dagli uomini. I suoi fratelli lo esortavano di comporre un nuovo Peana. « L' antico inno di Tinnico (egli rispose) è eccellente, e temerei non avvenisse del mio quello che avviene delle nuove stanne paragonate con le antiche; perciocchè queste, con tutta la loro semplicità, sono tenute per divine, laddove le nuove, lavorate con tanto studio, sono in vero ammirate, ma ben poche ce n' ha che facciano l'impressione d' un Nume. » L'ardimento, naturale al genio d'Eschilo, gli facea toccare i confini di tutte le cose, e però lo sospinse troppo avanti nelle sue relazioni co' l' culto degli Dei. Egli fu accusato d'aver tradito, in una delle sue opere, i misteri d' Eleusi; e suo fratello Aminia non potè ottenere ch' egli fosse assoluto, se non se con lo scoprir le ferite da lui riportate a Salamina. Questo grande ingegno pensava per avventura che l'entusiasmo poetico iniziava i sacri misteri, e che ben si possa rivelarli a' mortali degni di conoscerli.

Lo stile tragico di questo poeta è

certamente ancora imperfetto, e rasenta troppo spesso il genere epico o lirico. Ineguale, spezzato, talvolta rozzo, i suoi colori non sono bene uniti, e il tutto manca di continuità. Si potèa bene, dopo Eschilo, veder comparire tragedie più artificialmente composte; ma nella sua grandezza più che umana egli dovèa sempre rimaner senza rivale, perocchè Sofocle stesso, suo emulo più giovane e più fortunato, non lo potè paragonare.

Quest'ultimo poeta annunziava già profondi pensieri su l'arte sua, quando dicea del suo predecessore — *Eschilo fa bene, ma senza saperlo* —; parole semplicissime, che però ne fanno comprendere la natura di que' primi ingegni creatori e ignoti a sè medesimi.

L'anno della nascita di Sofocle si trova collocato a una distanza eguale da quella de' suoi due competitori; e benchè l'Istorici non s'accordino esattamente su questo punto, si vede ch'egli fu per la maggior parte della sua vita contemporaneo d'entrambi. Egli sopravvisse ad Euripide, il qual pure andò con li anni in là un pezzo; e si sa ch'egli avèa più volte nella sua gioventù gareggiato con Eschilo al premio de' ginocchi olimpici. E' parèa che la Provvidenza avesse voluto con l'esempio d' un solo uomo dimostrare alla specie umana tutta intera quanto la sua vocazione terrestre fosse capace di dignità e di felicità. Ella ornò Sofocle di tutti i doni celesti, e v' aggiunse ancora tutte le benedizioni della vita. Nato d'una famiglia ricca e stimata, libero cittadino del paese più illuminato della Grecia, egli fu dotato della bellezza fisica e della bellezza dell'anima, e spiegò questa doppia facoltà sino al termine più lontano della

carriera dell'uomo. La ginnastica, atta a sviluppare la forza, e la musica, destinata a comunicare l'armonia, coltivarono le sue felici disposizioni. Le più belle primizie della giovinezza, i frutti più squisiti dell'età matura, li alti diletti dell'ingegno, quelli della serenità dell'anima, l'amore e il rispetto de' suoi concittadini, una splendida fama tra li stranieri, la costante protezione del Cielo, tali sono i tratti che caratterizzano l'istoria di questo saggio e religioso poeta. Pareva che l'Iddio avessero desiderato di renderlo immortale su la terra, tanto gli avevano concesso di prolungarci il suo soggiorno; e che, non lo potendo sottrarre al commune destino, avessero almeno sciolta dolcemente la trama della sua vita facendogli permutare una immortalità in un'altra, e dandogli, in luogo della sua caduca esistenza, l'indelebile gloria del suo nome.

Zelante adoratore di tutti li Dei, egli si era particolarmente consacrato a Bacco, distributore della viva gioia e legislatore dell'aman genere, facendo rappresentare alle feste di quel Nume le sue prime tragedie. Fin dall'età di sedici anni, egli fu eletto, per cagione della sua bellezza, a condurre, dopo il combattimento di Salamina, il Coro de' giovanetti che doveano cantare il Piana, e danzare, secondo l'uso de' Greci, intorno all'altare cretto in onore della vittoria; laonde il più bello sviluppo del fiore della sua gioventù s'annunziò all'epoca più gloriosa dell'istoria d'Atene. Egli ottenne un commando nell'esercito sotto Pericle e Tuciddide; e dopo essere stato cittadino e guerriero, avvicinandosi alla vecchiaia esercitò ancora il sacerdozio.

In età di venticinque anni egli fece rappresentare le sue prime tragedie;

riportò venti volte il primo premio, più sovente ancora il secondo, e non mai il terzo. I suoi prosperi successi andarono sempre aumentandosi fin oltre il suo novantesimo anno; e forse alcune delle sue più eccellenti opere appartengono a questo tardo periodo di sua vita. Narrasi che l'eccessivo amore ch'egli portava ad uno de' suoi pargoletti, fu cagione che un figlio maggiore, nato d'un primo matrimonio, lo accusò d'essere rimbambito e insufficiente a governar le sue sostanze; che allora per tutta giustificazione ci lesse ad alta voce l'*Edipo colonéo* pur anzi da lui composto, o, secondo altri, il magnifico Coro di quella tragedia ov'egli celebra Colono, sua terra natale; e che, avendo i giudici, pieni di meraviglia, levata subito la sessione, fu ricondotto alla sua casa in trionfo. S'è vero ch'egli abbia scritto in età così provetta questa seconda tragedia d'*Edipo*, il cui autore ed il cui eroe, parimente lontani dall'ardente impeto della gioventù, offrono entrambi i segni d'una dolce maturità, noi vi possiamo contemplar l'immagine della vecchiaia più amabile e più degna di rispetto. Benchè i diversi racconti su la morte di Sofocle sembrano favolosi, tutti per altro concordano in questo, che, nel momento ch'egli rendette lo spirito, ancor dava opera all'arte sua o a cose relative ad essa, e che, simile a un vecchio cigno d'Apollo, spirò fra' suoi canti.

In cotal guisa considerar bisogna la storia del Generale lacedémone, il quale, avendo fatto circondar d'un bastione la tomba degli antenati di Sofocle, fu costretto da due successive apparizioni di Bacco a permettergli la sepoltura, ed a spedire per tale oggetto un araldo ad Atene. Parmi che

si questa favolosa tradizione, e si tutto ciò che tende al medesimo scopo, diffonda una splendida luce su la venerazione, quasi che sacra, ispirata dall'illustre poeta. Io l'ho chiamato religioso nel senso ch'egli medesimo attribuiva a questa parola; ma, quantunque nelle sue scritture appariscano la grandezza, la grazia e la semplicità antica, egli è quello fra tutti i poeti greci, i cui concetti più s'accostino allo spirito della religion nostra.

Un solo dono della natura era stato a lui negato, — una voce forte e sonora pe' l canto; egli poteva al più dirigere le altre voci, e indicare agli attori le intonazioni musicali: quindi fu per lui abolito l'antico uso, giusta il quale i poeti doveano rappresentare un personaggio nelle loro proprie opere. Egli non si fece udire su la scena che una sola volta nella parte del cieco cantore Tamiri (il che merita d'esser notato), cantando e accompagnandosi con la cetera.

Avendo Eschilo tolta la tragedia dalla sua prima rozzezza con darle una forma nuova e maestosa, il felice ardimento de' suoi tentativi fu senza dubbio di grande utilità a Sofocle; e la storia dell'arte drammatica dee stabilire fra essi le medesime relazioni, come fra l'artista che abbozza un gran disegno e quello che lo fornisce e riduce a perfezionamento. È facile a scorgere che i drammi di Sofocle sono composti con arte ben più consumata. I giusti limiti del Coro relativamente al dialogo, la perfezione de' ritmi diversi e la pura locuzione attica, l'introduzione d'un maggior numero di personaggi, la favola meglio ordita e più compiutamente sviluppata, una più ricca varietà d'in-

cidenze, una maniera più ferma e più riposata di regolare il corso del tempo, di far risaltare i momenti decisivi, e di dare al tutto la convenevole forma, son pregi, per così dire, estrinseci che contraddistinguono le opere di Sofocle. Ma dove egli supera veramente Eschilo, e par che meriti il favore della sorte che gli diede un tal maestro, si è nella felice armonia della sua anima, in quella interna perfezione che guidava inverso il bello tutte le sue inclinazioni, ed il cui impulso involontario era non pertanto accompagnato dalla chiarezza, e, diremo così, luminosa cognizione dell'effetto ch'esso dovea produrre. L'arditezza del genio d'Eschilo non poteva essere avanzata; e pure a me sembra che se meno audace apparisce Sofocle, ciò dipenda dall'esser egli più padrone di sè stesso. Sofocle dà prove nelle sue opere d'una energia più profonda, fors' anche d'un rigore più austero e più continuo, come sè, conoscendo esattamente i limiti dell'arte sua, tanto più si sentisse libero d'usar le sue forze legittime entro i confini ch'egli si aveva imposti.

Dove che Eschilo è spinto dal suo genio a rimontare infino ai Titani, figli del Chaos, per l'opposito pare che Sofocle quasi tema di far comparire li Dei. Egli s'applica soprattutto a formar l'immagine dell'uomo; e, come fu riconosciuto da tutta l'Antichità, egli si prefige un modello ideale, non già più morale e più esente da difetti, ma sì più bello e più nobile della realtà, e sa parimente rinchiudere nella sfera delle cose umane i pensieri più profondi e i più sublimi. Secondo tutte le apparenze egli ebbe eziandio maggior moderazione che il suo predecessore intorno agli

ornamenti accessori dello spettacolo, e pare ch'è vi cercasse un genere di scelta bellezza, anziché una pompa gigantesca.

Quando si è pervenuto a intimamente conoscere i pregi di Sofocle, si può entrare in fiducia d'aver fatto passare nel proprio animo il sentimento delle arti della Grecia. Li antichi diedero a questo poeta il nome d'*ape attica*, perocchè consideravano la dolcezza e la naturale leggiadria come tratti caratteristici di esso. Ma i moderni sono lontani dal concordare in tale sentenza, e la loro eccessiva sensibilità fa sì ch'è trovino dell'aspro assai e del rozzo nelle tragedie di Sofocle, sia per quanto spetta all'espressione de' dolori fisici, sia relativamente alla dipintura de' costumi e alla composizione generale.

Si può giudicare quanto sieno grandi le perdite che abbiain fatto, dal numero dei drammi che avèa dettati Sofocle: esso monta, secondo alcuni, a centotrenta (diciasette però de' quali s'aveano per supposti da Aristofane il grammatico); e, secondo il calcolo più moderato, a ottanta. Nondimeno il caso ci è stato propizio; giacchè fra le sette tragedie che ne rimangono, se ne trovano alcune di quelle che più furono ammirate dagli antichi, come l'*Antigone*, l'*Elettra* e i due *Edipi*; e pare eziandio che il loro testo non sia stato punto alterato nè dal tempo, nè dagli uomini. La maggior parte de' Critici moderni danno una ingiusta preferenza a due tragedie di Sofocle in particolare, l'*Edipo re* e il *Filottete*. Nella prima si ammira il nodo ingegnosamente composto dell'intreccio, ove una concatenazione di cause inevitabili mena ad una catastrofe terribile e inaspettata, con

un genere, fin dal principio, d'inquietà curiosità che assai di rado eccitavano le tragedie greche. Ciò che specialmente si vanta nel *Filottete* è la verità de' caratteri, la bellezza del contrasto fra i tre eroi, e la struttura perfettamente semplice di questa tragedia, dove così pochi personaggi operano per motivi tanto naturali, e ispirano un sì potente interesse. Il pregio di queste due tragedie è incontrastabile; ma tutte le opere di Sofocle risplendono non meno per meriti particolari. L'*Antigone* mostra il coraggio d'un eroe unito alle più pure virtù delle donne; il sentimento dell'onore offeso spiega nell'*Aiace* la sua più terribile violenza; l'*Elettra* primeggia nell'energia e nel patetico; la più dolce commozione regna nell'*Edipo colonio*, e su 'l complesso della composizione è sparsa un'attrattiva inesprimibile. Io non pretendo di voler qui prezzare il merito comparativo di tutte queste opere; tuttavia confesso ch'io sento una predilezione involontaria per quest'ultima, forse per esser quella che meglio ne dipinge Sofocle; e siccome ella era composta in onore d'Atene, così non v'ha dubbio ch'ci la perfezionasse con particolar compiacenza.

L'*Aiace* e l'*Antigone* sono state in generale poco ben comprese. Non si capisce perchè queste tragedie continuino ancora molto tempo dopo la così nominata catastrofe. Nel decorso dell'opera potrò di nuovo tornare su questo proposito.

Di tutte le favole che contiene la mitologia fondate su la fatalità, quella d'Edipo è per avventura la più ingegnosa. Altre però ce ne sono, le quali, senza che si compongano d'avvenimenti così complicati, mi par

che racchiudano un senso molto più elevato. Tale è verbigrazia quella di Niobe, dove la dipintura dell'umano orgoglio e del castigo che le è riservato dagli Dei, è presentata in grandi proporzioni, ma con estrema semplicità. Quello che dà all'istoria d'Edipo un carattere men grande, è forse l'intreccio medesimo che ne forma il tessuto. L'*intreccio*, nel senso drammatico, è l'accozzamento delle inaspettate combinazioni che presentano le cose umane, allorchè i disegni premeditati e li effetti del caso vengono ad attraversarsi. Questo realmente si osserva nell'*Edipo*, giacchè le precauzioni immaginate da' parenti di Edipo o da lui stesso per sottrarlo a' delitti ond'egli è minacciato, sono precisamente quelle che lo espongono a commetterli. Ma il senso più profondo e più terribile che è contenuto in questa favola, pertiene ad una circostanza poco notata. Questo Edipo, che indovinò l'enigma proposto dalla Sfinge su la sorte della intera umanità, è quel medesimo infelice pe' l quale il proprio destino rimane un enigma inspiegabile infino a tanto ch'esso non si sveli una volta nel modo più spaventoso ed allora appunto che tutto è irrevocabilmente perduto. Viva immagine dell'umana saggezza, la quale si perde in su le generalità, senza che mai il mortale, a cui ella sembra conceduta, sapia farne uso.

Il carattere dispotico e sospettoso che spiega Edipo nella prima delle tragedie di questo nome, riconcilia fino a un certo punto li animi con la catastrofe, e toglie che li affetti non sieno offesi in guisa troppo assoluta da un sì crudele destino. Bisognava pertanto che il carattere principale

fosse per alcuni rispetti sacrificato; ma d'altra parte Edipo si rialza mercè delle sue cure paterne verso il suo popolo, e mercè dell'eroico e sincero zelo con cui egli accelera la propria ruina facendo ricercar l'autore dell'occisione di Lajo. Egli dovea la prima cosa spiegar tutto l'imperioso orgoglio della dignità reale, e tale comparire, qual si mostra a Cronte e a Tiresia, acciocchè meglio si sentisse il contrasto della sua prima condizione con la successiva miseria. La violenza e il sospetto traluccono già nelle azioni della sua giovinezza. Vedesi l'una nella sua sanguinosa contesa con Lajo, e l'altro nelle inquietudini ch'egli soffre allorquando è accusato di non esser figlio di Polibo, a malgrado di tutto quanto si fa per rassicurarcelo. Sembra ch'egli abbia ereditato questo carattere dai due autori de' suoi giorni; ma è lontano dal somigliare a Giocasta nella sacrilega leggerezza che l'arrega a farsi giuoco del non sì essere verificato l'oracolo, nell'istante medesimo ch'ella va incontro a una crudel punizione nell'adempimento di esso. All'incontro in Edipo è forza onorare quella pia e timorosa innocenza che lo fa fuggire all'idea de' delitti cui par destinato, e che rende la sua disperazione così spaventosa tosto ch'egli si riconosce colpevole. Il suo accecamento è tanto più terribile, quant'egli è più vicino a vedere in piena luce i suoi delitti. Non si può non fremere allorchè Edipo domanda a Giocasta qual era l'aspetto e la fisionomia di Lajo, e ch'ella risponde: « I suoi capelli erano incantriti dall'età, ma il suo volto somigliava assai il tuo. » Egli è ancora un tratto d'incongruenza ben conforme al carattere

di Giocasta il non presentire ciò che indica una tale simiglianza. Laonde più si analizza questa tragedia, più ci si trova che ciascuna circostanza è ragionata e va d'accordo co' l' tutto.

Siccome parlasi grandemente della regolarità delle tragedie di Sofocle, e si vanta particolarmente nell'*Edipo re* l'esatta osservanza del verisimile, così debbo far notare che questa tragedia medesima prova a qual punto i principj seguiti dagli antichi poeti erano per questo conto differenti da quelli de' Critici moderni. Sicuramente è cosa molto inverisimile ch' Edipo non si fosse mai per addietro informato intorno alle circostanze dell'uccisore di Lajo; che le cicatrici de' suoi piedi, non che il nome ch' egli portava, non avessero ispirato alcun sospetto a Giocasta; ec. Ma li antichi non sottoponevano già ad una ragione prosaica e calcolatrice il disegno d'un'opera dell'arte; ed una inverisimiglianza cui bastava la sola analisi a scoprire, e cui di fatto scopriva innanzi all'azione rappresentata più tosto che nell'opera medesima, non parèa loro meritar questo nome.

La differenza del carattere d'Eschilo e di Sofocle non appare in nessun'altra tragedia così evidentemente come nell'*Edipo a Colono* e nelle *Eumenidi*; poichè ambedue questi drammi furono composti per lo stesso fine. Eschilo e Sofocle doveano celebrar la gloria d'Atene, e far onorare la loro patria come il sacro soggiorno della giustizia e della dolce umanità, ove i delitti già espiati otteneano finalmente il perdono degli Dei; fausto augurio d'una durevole felicità per quel suolo favorito! Eschilo, zelante ammiratore delle leggi del suo paese, annunziò questo bel privilegio sotto una forma

giudiziaria, e il pio Sofocle sotto una forma religiosa. L'*Edipo colonéo* è la consecrazione degli ultimi momenti d'Edipo, ed è soprattutto la celebrazione degli angosti misteri della morte. Il poeta mostra in esso che li Dei aveano riconosciuta l'innocenza d'un infelice, curvato sotto il peso de'suoi involontarj delitti, di quell'Edipo destinato a dare un così terribile esempio alla specie umana, e ch' egli aveano cancellata la vergogna della sua vita con la gloria della sua tomba. Sofocle, tutta la cui vita era un culto agli Dei, amava di decorare li ultimi momenti dell'esistenza di tutta la pompa d'una festa solenne, onde risulta una dolce e profonda emozione, ben differente da quella che si prova alla semplice idea della morte. Ci ha pure un significato misterioso nascosto sotto l'immagine di quel bosco consacrato alle Furie dove l'infelice Edipo trova alfine riposo. Siccome l'animo suo non ha partecipato a' suoi delitti, siccome egli non s'è mai fatto ginoco del grido della coscienza, così non è perseguitato da' rimorsi; ei si muore tranquillo, dopo aver commesso azioni il cui nome solo fa raccapricciare, quasi che s'addormentasse in que' foschi e tremendi luoghi ch'empiono di spavento il cuore de' colpevoli.

Eschilo dipinse tutto ciò che illustrava li Ateniesi, — la cultura morale, lo spirito riflessivo, la moderazione, la giustizia, la dolcezza e la generosità —, sotto le maestose sembianze di Pallade. Sofocle, a cui piaceva di far trasparire li attributi divini dalle forme umane, rappresentò queste medesime qualità in Teseo con un pennello più delicato. Io raccomanderò lo studio di questo carattere a chi desiderasse di

paragonar l'eroismo de' Greci con quello de' popoli barbari. Eschilo voléa nella sua tragedia delle *Eumenidi* celebrar le benedizioni ond'era stata colmata Atene, e mostrare che li sventurati ci trovavano un rifugio, e che le stesse Furie ci perdeano la loro ferocia: egli doveva incominciarsi dall'agghiacciare il sangue e far rizzare i capelli de' circostanti; dovea presentare le tenebrose Dee della vendetta nel momento che sfogano tutta la loro rabbia, affinebè la loro placida partenza sembrasse quindi più maravigliosa, e paresse che l'uman genere fosse liberato dal loro impeto. In Sofocle, per contrario, le Furie non si offrono agli altrui sguardi; la loro idea non è presentata che di lontano, e il loro nome, che non viene pronunziato, vi si accenna solamente con misurati epiteti: ma una tale oscurità, conveniente alle figlie della Notte, questa vaga lontananza in cui nondimeno è presentata la loro possa, favorisce un secreto orrore, nel quale i sensi non hanno parte veruna. Questa medesima foresta delle *Eumenidi*, dal pennello del poeta ammantata della dolce verzura d'una primavera di Grecia, accresce la melancolica attrattiva di cotai finzione; e s'io volessi dipingere la poesia di Sofocle sotto un emblema tratto da essa medesima, direi ch'ella è una foresta consecrata alle tre Divinità del Destino, ma dove pur verdeggia la vite, l'ulivo, il lauro, e dove s'odono ognora i canti del lusinguolo.

Due opere di Sofocle si riferiscono, secondo i costumi de' Greci, a' sacri officj che render si debbono agli estinti, e all'importanza della sepoltura. La tragedia d'*Antigone* si volge tutta intera intorno a queste idee, e sono

esse sole che danno a quella d'*Ajace* una conclusione soddisfacente.

Il bello ideale della donna si presenta in Antigone sotto un aspetto severissimo. Questo solo personaggio basterebbe a metter fine a tutte quelle sdolcinate dipinture degli affetti de' Greci che si sono da poco in quà eseguite in Germania. Il silenzio d'Antigone e il discorso con l'quale ella aizza il tiranno a mandare ad effetto un barbaro decreto, dimostrano l'irremovibile coraggio d'un eroe; la sua indignazione allorchè sua sorella ricusa di partecipare alla coraggiosa risoluzione di lei, e la maniera ond'ella la respinge quando Ismene pentita chiede almeno di morire insieme con essa, sono tratti che s'avvicinano alla durezza. Tuttavia il poeta ha trovato il secreto di fare in un solo verso rivelar ad Antigone tutta l'anima d'una tenera donna, quand'ella risponde a Creonte, il qual le dichiara che Polinice era divenuto nimico della sua patria:

All'amore io m'unisco, e non all'odio.

Ella non raffrena l'espressione de' suoi sentimenti, se non per timore di rendere dubbia la fermezza della sua risoluzione: ma da che la sua morte è irrevocabilmente deliberata, la vediamo abbandonarsi a' più teneri sfoghi del dolore. Ella deplora la sua gioventù, i non delibati dilette della vita, e, come la figlia di Jefe, quelli pure d'un felice imenéo. Tuttavia ella non tradisce con veruna parola la sua secreta fiamma per Emone; nè mai palesa che il suo pensiero si volga a lui (*). Dopo la sua eroica

(*) Barthélemy per verità accerta il

deliberazione, il confessare un particolare affetto che le avrebbe fatto desiderare un legame di più con la terra, non sarebbe stato che debolezza; ma, non ch'ella dovesse morire senza rincrescimenti, la santità della candida sua anima non le permettea d'abbandonar la vita senza versar qualche lacrima su la perdita dei doni universali onde li Dei hanno sparsa l'esistenza.

A prima fronte e' pare che il Coro dimostri assai poco coraggio nell'*Antigone*; poichè sempre obedisce, senza far resistenza alcuna, agli ordini di Creonte, nè cerca tampoco di placare con prieghi questo tiranno. Ma perchè il coraggio eroico d'Antigone apparisse in tutto il suo splendore, era uopo ch'ella si presentasse sola, e che non trovasse, fuor di sè stessa, nessun soccorso, nessun appoggio. Così la profonda sommissione del Coro sembrava che desse agli ordini sovrani la forza irresistibile della necessità; e li ultimi canti ch'esso indirizza ad Antigone, aver dovevano una tinta sinistra, af- finchè ella votasse il calice delle anime angosce. Ben differente è la situazione nell'*Elettra*; se il Coro non cessa quivi di dar segno di premura pe' due principali personaggi e d'incoraggiarli, egli è perchè certi sentimenti morali, in apparenza così possenti come quelli che li eccitano ad operare, ne li avrebbero potuti rimuovere, laddove questo interno conflitto non ha luogo nell'*Antigone*, e soltanto lo spavento de' pericoli esterni avria potuto ritenerla dal suo proposito. Dopo

contrario; ma la frase a cui egli si rapporta, secondo i migliori manoscritti e secondo il nodo istesso delle idee, spetta al personaggio d'Ismene.

il sacrificio e la morte di questa pietosa vittima, più non resta che di vendicarla con la punizione del suo orgoglioso oppressore. Non ci volèa niente di meno che la distruzione dell'intera famiglia di Creonte e la disperazione di quel tiranno per pagare un sangue così prezioso: ciò spiega il perchè la moglie di Creonte compare una sola volta in su la fine della tragedia per udire il racconto di tutte queste sciagure, e immolarsi di propria mano. I Greci sarebbero rimasi troppo disgustati dalla spaventevole morte d'Antigone, e nè tampoco avrieno potuto considerar la tragedia come terminata, senza una retribuzione espiatoria.

Il medesimo succede nell'*Ajace*.

Questo eroe, con la sua morte volontaria, cancella la vergogna onde s'è coperto nella forsennatezza indegna di lui, e nella quale il gettarono li Dei in punizione del sua superbia. L'infelice però non doveva essere perseguitato dopo la morte; e allorchè i Greci vogliono ancora insultare al suo corpo esanime negandogli la sepoltura, Ulisse si oppone a tanta indegnità. Quel medesimo Ulisse, ch'era tenuto da Ajace per suo mortale nemico, ed a cui Pallade, nella prima terribile scena, avea presentato il furor d'Ajace per esempio del nulla dell'umana stirpe, qui compare sotto le sembianze della saggezza e della moderazione personificate: qualità che avrebbero preservato un eroe dalla sua funesta sorte.

L'antica mitologia, o almeno le favole che la tragedia si è appropriata, ne porge frequenti esempi di suicidio; ma questo non avviene d'ordinario che nel delirio, in uno stato di appassionato trasporto, o dopo un

improvviso colpo della sventura che non permette all' uomo di rientrare in sè stesso. Alcuni suicidj, come quelli di Giocasta, d'Emone, d'Euridice e di Dejanira, non sono, nè tragici quadri di Sofocle, che accessori aggiunti per accrescer l'effetto generale. Solo la morte volontaria d'Aiace è una risoluzione meditata, un'azione libera, e meritava per conseguente d'esser l'oggetto principale d'una tragedia. Non è questa, come a' nostri tempi degenerati, l'ultima crisi d'una malattia dell'anima che si è andata insensibilmente aumentando; molto meno ancora si può dire che sia quel ragionato fastidio della vita, fondato su la convinzione del suo poco valore, il quale, secondo i principj della filosofia epicurea o stoica, portò tanti Romani negli ultimi secoli dell'Impero a rifiutar l'esistenza. Ajace non si mostra infedele al suo barbaro eroismo con un vile abbattimento d'animo; la sua frenesia è passata, e così pure il suo primo accesso di disperazione che ne fu la conseguenza: ritornato interamente in sè stesso, egli misura la profondità dell'abisso in cui fu spinto dall'ira degli Dei; contempla il suo stato irreparabilmente perduto, l'onor suo offeso dall'esser gli state negate l'armi d'Achille, li effetti della sua impotente rabbia, soltanto funesti a vili animali: quell'Aiace che ognora corse il campo degli eroi, vede or sè stesso fatto ludibrio de' suoi nemici, favola dell'esercito, e vitupero del vecchio genitore, se mai verso lui ritornasse; e si risolve, in così disperata condizione, a seguir la sua insegna: *Vivere, o morire con gloria*. L'artificio stesso, forse il primo in sua vita, ch'egli usa per allontanare i compagni e potere in pace eseguir

la sua funesta deliberazione, questo artificio, io dico, è la prova d'un'anima forte. Ei lascia il suo tenero figlio, — la futura consolazione de' parenti che più non rivedrà —, in cura a Tencro, nè minore senza aver provveduto in prima a tutti l'interessi de' suoi. L'ultime sue parole esprimono con una certa asprezza quel medesimo sentimento d'ammirazione per la splendida luce del giorno, che Antigone sviluppa in un modo così tenero e così commovente. La coraggiosa durezza d'Aiace mentre adegna la compassione, si la eccita con tanto maggior forza. Qual emblema della ragione che si risveglia dopo un funesto delirio non presenta mai quel padiglione che s'apre e lascia vedere Ajace giacente in su 'l terreno in mezzo alle scanate greggie e in atto di far echeggiare il cielo de' gridi della sua miseria!

Dove che Ajace, oppresso d'indelebile onta, prende in un tratto per partito d'occidersi, Filottete ne sopporta il duro peso con lunga e coraggiosa pazienza. Se l'uno è onorato dalla sua disperazione, è l'altro dalla sua fermezza. Allorchè l'istinto conservatore di sè stesso non si trova in contradizione con verun principio di morale, e' debbe osar di mostrarsi in tutta la sua forza. Egli è l'arme difensiva che fu data dalla natura a tutti i viventi; e l'energia con cui pugnano contra li assalti de' nemici della loro esistenza, è una prova del suo valore. Certo che Filottete non avrebbe saputo meglio d'Aiace sopportar l'umiliante giogo di quella medesima società umana che lo respinse; ma egli trovasi solo in faccia alla natura, e senza essere sbigottito dal suo aspetto, a prima fronte così terribile, si getta nel seno

della madre commune, che amorosa riceve li sventurati. Rilegato in un'isola deserta, tormentato dal dolore d'una incurabile ferita, senza soccorso, senza conforto, egli sostiene la sua solitaria esistenza abbattendo con le sue frecce li nocelli della foresta. Lo scoglio somministra salutare piante a' suoi mali; la fonte gli porge fresca bevanda; la caverna gli procura ombra e riposo; e il raggio del mezzodì o la fiamma de' rami e delle frasche lo riscalda nel cuor del verno. Talvolta pure si calmano li accessi de' suoi dolori, e gli è dato d'abbandonarsi ad un sonno ristoratore. Non sono i patimenti, non i dispiaceri, che arrecano l'uomo a disprezzar la vita; è la noia dell'abondanza, il tedio della sazietà. L'esistenza, spogliata di tutti i suoi vani accessori, ridutta a sè sola, avrà sempre una possente attrattiva, la quale, per mezzo a tutti i suoi affanni, ancor si farà sentire al nostro cuore. Infelice!; per dieci anni ha sopportato i suoi mali, e respira ancora!; e ancor s'attiene alla vita e alla speranza! Qual naturalezza, qual profonda verità in questa dipintura! Ma quello che più ne commove, si è il vedere come Filottete, dopo essere stato reietto dalla società per un atto d'ingiustizia, non prima è rientrato nel seno di essa, ch'è già esposto ai colpi d'un altro vizio ancora più orribile, la doppiezza. L'inquietudine di vederlo privato del suo arco, unico suo compenso, riuscirebbe fino ad essere troppo tormentosa per lo spettatore, se non si presentisse, infin dal principio, che il cuore diritto e sincero di Neottolemo non gli permetterà di spingere all'estremo l'impostura che a mal suo grado egli è stato costretto d'impiegare. Filottete, nella sua giu-

sta indegnazione, ritorce con orrore li sguardi dagli uomini che lo ingannano, e li rivolge verso que' muti compagni della sciagurata sua vita, verso quelli enti inanimati che l'invincibile bisogno di dare sfogo a tanti affanni ha renduti suoi confidenti. Egli invoca l'isola e la sua fiammeggiante montagna, le chiama in testimonio della nuova ingiustizia che gli è fatta, e si dà a credere che per dolo al suo diletto arco d'essere strappato dalle sue mani. Finalmente, quand'egli abbandona la solitaria Lenno, saluta con mesti accenti l'ospitale caverna, la viva scaturigine e lo scoglio flagellato dalle onde, la cui onda cima tante volte lo mirò volgere indarno li sguardi verso il mare. Tale è la naturale inclinazione della nostra anima, destinata ad amar sempre!

Lessing e Herder hanno a vicenda impugnata e difesa l'opinione di Winckelmann su 'l fisico patimento di Filottete, e su 'l modo con cui è espresso. Belle e forti sono le loro considerazioni a questo proposito; ma io non mi posso tenere di non pigliar la parte di Winckelmann e del suo difensore Herder, i quali sostengono che Filottete, di pari come Laocoonte, mostra la fermezza d'un eroe la cui anima non succumbe al dolore.

Le *Trachinie* mi pajono talmente inferiori alle altre opere di Sofocle, che vorrei trovare qualche testimonianza in su la quale mi fosse permesso di asserire che per isbaglio fu attribuita a questo poeta una tragedia composta a' suoi giorni e nella sua scuola, fors'anche da suo figlio Gionfonte ch'egli aveva allevato per avere in lui un successore. E vaglia il vero,

sì nella disposizione generale, e sì nella locuzione di questo drama si possono trovar molte ragioni di dubitare della sua autenticità. Parecchi Critici hanno già notato che il monologo pronunziato senza motivo alcuno da Dejanira all'aprir della scena non ha il carattere de' prologhi di Sofocle. Se i principj che regnano nelle sue tragedie son pure osservati nella presente, bisogna confessare che ciò è fatto in un modo assai superficiale, nè ci si trova la profondità de' suoi concetti. Tuttavolta, poichè nessun autore antico mette in dubbio ch'ella sia autentica, e poichè Cicerone istesso adduce il lamento d'Ercole come un brano tratto dalle opere di Sofocle, convien risolversi a dire che il grande poeta fu questa volta di gran lunga minor di sè stesso.

Del resto, egli è soggetto veramente di qualità da occupare i Critici più esercitati, l'esaminare fino a qual punto un artista debbe aver contri-

buito a un'opera, acciocchè si possa farla correre sotto il suo nome. Le tragedie d'Euripide porgono sovente l'occasione di proporre una tale difficoltà, e si sa pure che questo poeta si facea molto aiutare da un abile subalterno chiamato Cefisofonte. Così nell'arte drammatica, come nella pittura, ci furono epoche singolarmente felici in cui le circostanze esterne e i rari ingegni di alcuni grandi nomi eccitavano un cotale zelo, che si andavano formando numerose scuole accese del medesimo spirito. Allora le opere degli scolari con alcuni tocchi del maestro, e quelle del maestro con tutti i loro accessori condotti dagli scolari, si spacciavano quai lavori della medesima mano. Questa unione di sforzi per una sola gloria, questa sfera attiva dove un genio centrale mette tutto in moto, è uno de' fenomeni più importanti che offra l'istoria delle arti.

LEZIONE V.

Euripide. — Sue qualità e suoi difetti. — Egli fu cagione della decadenza dell' arte tragica. — Paragone tra la Coëfore d' Eschilo, l' Elettra di Sofocle, e l' Elettra d' Euripide.

QUANDO si considera Euripide in sè stesso senza paragonarlo co'suoi predecessori, quando si leggono le sue migliori opere e li ammirabili tratti che si trovano sparsi in alcune altre, si può fare di esso il più pomposo elogio; ma se per contrario lo contempliamo nel complesso della storia dell' arte, se lo esaminiamo per rispetto alla morale, all' effetto generale delle sue tragedie e alla tendenza degli sforzi del poeta, non si può fare di non giudicarlo con severità e censurarlo per più versi. Ci ha pochi scrittori di cui si possa dire con verità tanto bene e tanto male, come di esso. Egli è uno spirito straordinariamente ingegnoso, e d' una meravigliosa destrezza in tutti li esercizj intellettuali; ma, fra moltissime parti amabili e luminose, non si trova in esso nè quella grave profondità d' un' anima elevata, nè quell' armonica e ordinatrice saggezza che ammiriamo in Eschilo e in Sofocle. Egli cerca sempre di piacere, senz' andar ritenuto ne' mezzi. Quindi ne viene ch' egli è di continuo ineguale a sè stesso, che ha de' passi d' una squisita bellezza, e che altre volte cade in vere trivialità; ma, con tutti i suoi difetti, egli possiede la facilità più felice e una total seducente vaghezza che mai non gli vien meno.

Ho creduto necessario di far precedere il giudizio ch' io fo d' Euripide, temendo che alcuno non m' accusasse

d' essere in contradizione con me stesso, con allegare un piccolo scritto che publicai già tempo in francese, e dove io m' ingegnava di sviluppare i pregi che a' miei occhi avrà la *Fedra* d' Euripide sopra la imitazione di Racine. Ma io non prendeva allora in esame che un oggetto particolare ed una delle migliori opere del poeta greco: qui muovo da un punto di vista generale e dall' idea della perfezione assoluta. Debbo adunque giustificare la mia ammirazione per la tragedia degli Antichi, e provare ch' essa non è nè cieca, nè esagerata, ricercando con severità le prime tracce di declinazione che si manifestarono nell' arte drammatica.

Li sforzi che tendono a far giungere le arti al loro più alto grado di perfezione, hanno sempre un certo che di stento; tutto si dirige verso l' organizzazione interna, nulla è dato alla politura delle superficie, all' armonia de' colori; non ei ha per anco nell' esecuzione nè grazia nè facilità. Pure il momento che si vanno preparando grandi successi, è quello a cui il filosofo pone l' occhio con maggiore attenzione, e dove le arti, le quali ancor nascondono tutti i loro futuri sviluppiamenti, hanno per esso il maggior pregio. I quadri composti ne' tempi che la pittura incominciava a decadere, piaciono assai più agli occhi degli ignoranti, che quelli fatti innanzi all' epoca della sua maggior gloria.

Tuttavia un vero intendente troverà un merito più reale nelle opere del Mantegna e del Perugino, che non in quelle del Zuccheri e degli altri pittori che tenevano il campo allorchè le grandi scuole del secolo decimosesto cominciarono a tralignare e a cadere in un genere insipido e superficiale. Il punto della perfezione nelle arti può essere paragonato al foco d'uno specchio ustorio: ad nn' eguale distanza d' ambe le parti i raggi luminosi occupano il medesimo spazio; ma, prima che si uniscano, tendono a concentrare le loro forze, dove che, dopo essersi incrociati, si fanno subito divergenti, che li perdiamo di vista.

Noi abbiamo ancora un particolar motivo di notare con severo giudizio li sviamenti d'Euripide; ed è che il nostro secolo è infetto delle medesime malattie morali ond'era quello in cui il greco poeta s'acquistò, se non altissima stima, almeno un grandissimo favore tra' suoi contemporanei. Noi veggiamo una moltitudine d'opere teatrali molto inferiori, in quanto alla forma e alla sostanza, a quelle d'Euripide, ma che simigliano loro in questo, che ammoliscono li animi per via di commozioni dolci e tenere in apparenza, ma in realtà corrottrici, e tendono in generale a produrre degl' increduli nel fatto della morale.

Quello ch'io sono per dire in tale proposito, non è interamente nuovo. Se i moderni hanno più spesso preferito Euripide a' suoi due predecessori, si è che potette sedurli la corrispondenza de' sentimenti e della maniera di vedere; si è forse altresì che una sentenza d'Aristotele male interpretata li trasse in errore. È agevole il provare che i contemporanei

d'Euripide lo giudicarono sovente com'io fo; questa miscianza di biasimo e di lode si trova pure indicata nell'Anacarsi, se bene l'autore si esprime in un modo blandissimo, come quegli che sempre desidera di presentare le opere de' Greci sotto il punto di vista più favorevole.

Sofocle avea ben riconosciuto questi difetti in Euripide, e alcuna volta li riprese in modo assai mordace, non ostante che la natura sua lo allontanasse certamente da qualunque gelosia d'artista. Di fatto è noto ch'egli deplorò sinceramente la perdita del suo rivale, e volle che i suoi attori comparissero senza corona nella tragedia che doveano rappresentar poco tempo dopo la morte di lui. Io non credo che sia possibile d'applicare ad altri se non che ad Euripide l'accusa che Platone intenta a' poeti tragici, dicendo « *ch'essi abbandonano li uomini all'impero delle passioni, e che li ammoliscono facendo prorompere li eroi de' loro drammi in lamenti smoderati.* » Questo biasimo sarebbe troppo evidentemente ingiusto, se cader dovesse sopra Eschilo o sopra Sofocle.

Si sa fino a qual segno Aristofane si gettasse a presentare Euripide sotto un aspetto ridicolo; ma i suoi motteggi non furono nè sempre ben compresi, nè prezziati secondo il loro valore. Lo stesso Aristotele muove a questo poeta sensatissimi rimproveri; e quando lo chiama il più tragico sopra tutti li altri, egli non intende per questo che Euripide abbia portata la tragedia al suo maggior grado di perfezione, ma parla del grand'effetto delle sue funeste catastrofi; il che è tanto più evidente, quanto che subito egli aggiunge: « *se bene talora è mal dispone l'altre parti de' suoi drammi.* »

Finalmente le chiose antiche sopra questo poeta contengono parecchie osservazioni severe, ma perfettamente giuste, intorno ad alcuni passi isolati; ed è probabile ch'esse sieno dovute in gran parte a que' dotti d'Alessandria profondamente versati nella teorica delle belle arti, e fra' quali Aristarco meritò, per la sua grande sagacità, che il suo nome servisse a indicare un eccellente Critico.

Più non troviamo in Euripide l'essenza pura e immista della tragedia, e i tratti che la caratterizzano sono già in parte distrutti. Il lettore si ricorda che noi abbiamo fatto consistere questi tratti nell'idea dominante del Destino, nella composizione ideale, e nello spirito del personaggio che si facea rappresentare dal Coro.

Euripide aveva appreso da' suoi predecessori a far dell'influenza del Destino la molla principale delle sue tragedie, e vuole, secondo l'uso stabilito, che si abbia gran fede negli oracoli. Nondimeno il Destino non è più nella sua poesia l'anima invisibile di tutta la finzione, l'idea fondamentale del nostro sistema tragico. Noi abbiamo veduto che questa medesima idea poteva essere colta sotto un aspetto più o meno severo, e che nella totalità d'una trilogia la terribile possanza del Fato alcuna volta finisce co' mostrarsi sotto i sembianti d'una saggia e benefica Provvidenza; ma Euripide la forzò a discendere dalla regione dell'infinito, e l'incorabile Destino degenera sovente appo lui in un capriccio del caso. Da quel punto la fatalità cessa d'adempiere il gran fine della tragedia, e di far risaltare, mediante un patente contrasto, la libertà morale dell'uomo. Non ci ha che un

piccolissimo numero di tragedie d'Euripide, in cui si vegga la Virtù, in conflitto co' l'Fato, vincere o succumbere con gloria; li eroi delle sue tragedie sono esposti al dolore, ma non lo sopportano volontariamente.

Abbiamo veduto che Sofocle, ad esempio degli artisti imitatori delle forme, subordinava la passione al carattere, e il carattere alla elevatezza ideale; appresso di Euripide è tutto l'opposto. L'essenziale per esso è il patetico; poi s'occupa circa la dipintura caratteristica; e, se rimane qualche cosa da fare, egli cerca alle volte di spargere su la sua favola dignità e grandezza, ma più spesso ancora ingenuità e grazia. Si sa che dove tutti i personaggi della tragedia fossero egualmente perfetti, non potrebbero trovarsi li ostacoli necessarj al nodo dell'intreccio; tuttavia Euripide, secondo Aristotele, ha più volte dipinto senza necessità caratteri viziosi; tale è, per esempio, quello di Menelao nell'*Oreste*. La credenza popolare avea consacrato i grandi delitti degli eroi della Favola; ma perchè mai Euripide attribuisce loro, di suo talento, certi piccoli tratti di malvagità e inutili bassezze? E' non si cura di dare alla schiatta de' Semidei proporzioni sopranaturali; piuttosto si studierebbe di riempire l'intervallo che separa il tempo favoloso da un'epoca più moderna. Egli introduce nel mondo reale le Divinità e li Eroi, ci rende famigliari co' i grandi personaggi della Favola, nè punto evita di lasciarceli veder da vicino in quel genere di trascuratezza che nuoce a ogni specie di dignità. Ho lodato Sofocle d'aver ritirato i prodigi mitologici alla sfera dell'umanità; ma non posso approvar che Euripide li abbia

fatti entrare nell'angusto circuito dell'imperfezione individuale.

Ecco ciò che Sofocle stesso voleva indicare quando dicea: « *Io ho dipinto li nomini quali dovrebbero essere, e Euripide quali sono.* » Egli non pretendea certamente d'aver presentato modelli perfetti di morale; ma aveva in mira l'elevatezza ideale, o la dignità de' caratteri e de' costumi. Sembra di fatto che Euripide si recasse ad obbligo di dire continuamente a' suoi uditori: « *Mirate; questi enti famosi erano uomini, le loro debolezze erano simili alle vostre, essi operavano pe' motivi medesimi che voi.* » Laonde egli prende volentieri a svelare i difetti e i vizj degli uomini, ed anzi li fa scoprire a loro stessi per via d'ingenua e volontarie confessioni. Non solo i suoi personaggi mostrano spesso sentimenti vulgari, ma giungono perfino a darsene un cotai vaoto.

Nelle tragedie d' Euripide il Coro non è, il più delle volte, che un ornamento esteriore; i suoi canti, che d'altra parte non ispiegano un volo molto alto, e sembrano anzi leggiadri che veramente ispirati, sono al tutto episodici, nè hanno corrispondenza veruna con l'azione. Ciò fu avvertito da Aristotele quando ei disse: « *Deesi stimare che il Coro sia uno degli istrioni, e ch'è sia una particella del tutto, non come usa Euripide, ma come usa Sofocle.* »

Li antichi autori comici godevano il privilegio di fare alcuna volta parlare il Coro, in loro proprio nome, agli spettatori; e ciò chiamavasi una *parabasi*. Questa licenza drammatica, siccome verrò mostrando appresso, poteva essere conforme allo spirito dell'antica comedia greca, ma non era ammessa nella tragedia. Nondimanco

Euripide, secondo la testimonianza di Giulio Polluce, ne fece uso frequente nelle sue opere, ed anzi si lasciò ire in questo a tanta smemorataggine, che il Coro delle Danaïdi, tutto composto di donne, impiega le desinenze praticate pe' l' genere mascolino.

In tal guisa questo poeta annichilò, per così dire, la più intima essenza della tragedia, e nella forma esteriore ne alterò spesso le belle proporzioni. Ei non sa fare all'armonia generale il sacrificio di alcuni splendidi tratti, i quali pur debbono il loro splendore più tosto a ornamenti estranei, che a vere bellezze poetiche.

Euripide adottò nell'accompagnamento della musica tutte le novità che aveva inventate Timoteo, e scelse i modi più confacevoli alla mollezza della sua poesia. Il meccanismo de' suoi versi ha il medesimo carattere; sono essi costrutti liberamente e per poe senza regola: un attento esame scoprirebbe un non so che d'abbandono e di voluttuosa languidezza fino ne' ritmi de' suoi Cori.

Ciò di che Euripide fa continuamente smoderato uso, sono i partiti di quella seduzione puramente esterna, chiamata da Winckelmann *l'arte di lusingare i sensi*. Egli impiega tutto quello che non ha valor reale pe' l' cuore o per la mente, ma che colpisce, sbalordisce, o agita vivamente lo spettatore. Egli cerca l'effetto ad un grado e con mezzi che non si debbono permettere al poeta drammatico. Egli per esempio non si lascia mai fugar l'occasione di cagionare uno spavento subitaneo e mal fondato a' suoi personaggi. I vecchi si querelano di continuo su la caducità della vita, e si vedevano anelanti e mal ferini in su' ginocchi montar la salita che

dall'orchestra conduceva al teatro, e che delle volte rappresentava l'erta d'una montagna. Questo poeta sacrifica al desiderio di commuovere, non solo il decoro, ma eziandio la concatenazione necessaria al beninsieme d'un drama. Le sue dipinture dell'infelicità sono forti e penetranti; nondimeno è raro ch'egli voglia eccitar la pietà pe' dolori dell'anima, e soprattutto pe' dolori raffrenati o coraggiosamente sofferti; ma sì bene per quelli del corpo e vivamente espressi. Li eroi d'Euripide sono ridotti alla mendicizia; patiscono di fame e di miseria; appajono in su la scena coperti di cenci; e per questo appunto Aristofane con molta piacvolezza gli dà la baja nella sua comedia degli *Acarnesi*.

Euripide avea seguito le scuole de' filosofi; (egli era discepolo d'Anassagora, e non di Socrate, co' l quale però aveva alcune relazioni). Egli ha per conseguenza la vanità di far costantemente allusione a tutte le sorte di tesi filosofiche; e sì l'fa senza molta accortezza. La semplice credenza religiosa del popolo sarebbe a lui parsa troppo volgare. Egli s'ingegna, per quanto è possibile, di far rignardare li Dei sotto un aspetto allegorico, e di spargere così de'dubj sovra le sue proprie opinioni. Si possono in esso distinguere due enti: l'uno è il poeta, le cui produzioni erano consacrate a una solennità religiosa, e il quale, mettendosi sotto la protezione degli Dei, doveva egli medesimo onorarli; l'altro è il sofista pieno di pretensioni, che lascia trasparire una maniera di pensare filosofica ed obiezioni di spirito forte di sotto al velo delle maravigliose tradizioni a cui va debitore de' soggetti delle sue tragedie. Si vede

pure ch'egli si vuol gratificare i suoi contemporanei, trasportando ne' secoli croici li usi popolareschi più moderni, per poco ch'è vi si possano accomodare. Tuttochè vada crollando i fondamenti della religione, egli fa di continuo il moralista, e disemina per tutto massime severe e triti apotegmi, il cui senso non è tampoco sempre giusto. Non ostante questa gran pompa di morale, l'intenzione de' suoi drammi e l'effetto generale ch'essi producono, sono lontani dall'andar esenti da qualunque rimprovero. Conoscendosi a questo proposito un grazioso aneddoto. Nella sua tragedia del *Bellerofonte*, questo eroe, facendo l'elogio della ricchezza, la poneva in cima di tutte le gioje domestiche, e terminava con dire che se Afrodite (detta per soprannome *la dorata*) risplendeva come l'oro, ben meritava in effetto l'amor de' mortali. A tale sentenza levossi un gran clamore fra i circostanti, e già si mettevano in atto di lapidar l'attore e il poeta, quando Euripide, lanciandosi innanzi su la scena, gridò: « *Aspettate, aspettate solamente, vi prego; alla fine ei la pagherà ben caro.* » Nella stessa guisa egli si giustificò degli orribili discorsi e delle bestemmie che faceva dire a Issione, e promise che non lascerebbe finir la tragedia, che non appiccasse alla ruota quell'empio.

Un similgiante espediente per compiere quella giustizia teatrale ond'altri presume di riparare a tutto il male che si è fatto nel corso di un drama, è certamente un'assai debole senza; ma nè tampoco si può sempre allegarla in favore d'Euripide: nelle sue tragedie i malvagi si tolgono le più volte di sotto a tutti i pericoli; le menzogne ed altre cattive

azioni sono frequentemente giustificate, soprattutto quando si può attribuirle a buoni motivi. Laonde questo poeta si rese famigliari i sofismi delle passioni, per mezzo de' quali si riesce a far comparir bella ogni cosa. Si è più volte citato questo verso d'Euripide, in cui pare che sia stata espressa la restrizione mentale de' Gesuiti:

Giurava il labro, ma taceva il core.

Si potrebbe dire a buon dritto che questo verso, il quale si meritò da Aristofane tanti motteggi, può essere giustificato nel luogo dov'è si trova; ma non cessa per questo che la forma sentenziosa non ne sia biasimevole, come quella che dà ansa a sinistre applicazioni. Cesare ripetèa spesso quest'altro motto del medesimo poeta:

*..... Commetter giova
Un'ingiusticia, quand'è sciolta al trono;
Da questo in fuor, vuolisi che l'uom sia
giusto.*

Colui medesimo che citava una tal massima, sentiva abbastanza quanto poteva essere pericolosa.

Li antichi rimproveravano già ad Euripide d'aver nelle sue opere manifestato principj molti rilassati, quanto all'amore. Ella è cosa da non si poter sopportare, l'udir Ecuba instigare Agamennone a punir Polinestore, rammentandogli i piaceri ch'egli gustò con Cassandra da poi che le leggi della guerra l'hanno fatta sua schiava, e implorar la vendetta dell'occisione di suo figlio in nome dell'avvilimento della figlia sua. Euripide prese il forsennato amore di

Medea e l'amore incestuoso di Fedra per argomenti di due tragedie, in un tempo che questa passione, meno nobilitata che a' di nostri da sentimenti delicati, non era mai l'oggetto principale della tragedia; e solo per cagione di far comparire le donne sotto un aspetto così odioso, se' loro il primo rappresentare un personaggio importante su la scena. Del resto nessuno ignora quant'ci le odiasse: le sue opere sono piene d'epigrammi su la loro debolezza, nè mai egli cessa di far risaltare la superiorità degli uomini, a' quali senza dubbio molto più gli premèa di piacere, come quelli che formavano la maggior parte del suo uditorio. Si suppone che le sue relazioni domestiche e il complesso de' suoi costumi avessero influito nella opinione ch'egli si avea formata delle donne. Comunque si sia, è facile a riconoscere dal modo con cui le dipinge, che vivamente poteano sopra il suo cuore non che le loro attrattive, quell'incanto ancor più nobile che dà loro sovente l'elevatezza dello spirito; ma ch'egli non avea per esse alcuna stima solida e sentita.

Abbiamo veduto che i Greci davano a' poeti il privilegio di trattar con libertà i soggetti della mitologia. Appresso di Euripide questa libertà degenera spesso in licenza. Le favole d'Igino, che tanto si dilungano dalle ordinarie tradizioni, non sono in parte ch'estratti delle tragedie di lui. Siccome egli travolge tutte le idee ricevute, così è costretto di dover annunziare con un prologo il modo co' l quale ha disposto de' personaggi della Favola, e della sorte ch'ei loro destina.

Intorno a' prologhi di questo poeta,

Lessing produce nella sua Dramaturgia un'opinione molto stravagante. Bisognava, dic' egli, ch'Euripide avesse fatto fare de' progressi all'arte drammatica, giacchè si potea riposare nella forza delle situazioni, senz'aver uopo d'eccitare la curiosità. Ma io non veggio per qual ragione l'interesse eccitato dall'incertezza dell'avvenimento non abbia a essere nel numero delle impressioni che dee produrre una finzione drammatica. Si obietta, è vero, che il piacere fondato su la curiosità non può essere sentito che una sola volta. Ma è noto abbastanza che, allorquando l'effetto della rappresentazione è così potente com'esser dee, lo spirito dello spettatore si affissa a ciò che succede in quel medesimo istante, a segno che ne oblia l'esito, e sente di nuovo tutta l'inquietudine dell'aspettazione. È far ricader l'arte nella sua infanzia lo introdurre un personaggio il quale dica: « Sono il tale; ecco ciò ch'è avvenuto, ecco ciò che avverrà. » Un simile cominciamento fa ricordare que'nastri sciorinati che uscivano dalla bocca delle figure negli antichi quadri. Ma la grande semplicità dello stile della pittura giustificava quest'uso gotico; laddove i raffinamenti del linguaggio d'Euripide non si possono convenir con le forme men rozze d'un'arte già perfezionata.

Così i prologhi come li scioglimenti delle tragedie di questo poeta abbondano d'apparizioni di Divinità insignificanti, più volte anco inutili, e tutta la cui elevatezza sopra i mortali sta nella macchina che le regge per l'aria.

Euripide seguì, ma con molta esagerazione, la maniera de' Tragici più

antichi, i quali disponevano il loro soggetto in grandi masse, e separavano l'azione e il riposo con notabilissimi intervalli. Prima di lui, avevano già altri fatto uso di quelle domande e risposte per versi alterni che, d'ambé le parti lanciati al pari di altrettante frecce, danno grande vivacità al dialogo. Ma egli suol prolungare queste conversazioni, tutte composte di arguti motti, in un modo così fuor di misura e così arbitrario, che per lo più se ne potrebbe tòr via la metà. D'altra parte, egli si allarga in discorsi oratorj o patetici che altro fine non hanno che di far brillare il suo stile. Egli stabilisce delle vere aringhe, dove ci ha e giudice e parti, dove s'adoperano tutti i ripieghi degli avvocati, le loro formole ordinarie, le loro amplificazioni, le loro sottigliezze, i loro sotterfugi. Egli procacciava senz'altro di divertire li Ateniesi con mostrar l'immagine de' processi, loro favorita occupazione. Laonde Quintiliano raccomanda lo studio d'Euripide a' giovani oratori, dicendo loro (il che è incontrastabile), dovere un cosiffatto studio assai meglio istruirli che quello de' poeti tragici più antichi. Tuttavia questa raccomandazione non è un elogio. L'eloquenza può in vero tornare a proposito in un drama, allorchè la condizione e li affetti de' personaggi li spingono naturalmente a parlare con ordine e con calore; ma se la retorica viene a soppiantar l'espressione immediata de' moti dell'anima, la poesia è ita.

L'elocuzione d'Euripide, in generale, è troppo dilombata; ci si trovano senza dubio immagini felicissime, e modi assai vaghi; ma non ha la dignità e l'energia dello stil d'Eschilo,

nè la pura grazia di quello di Sofocle. Egli va dietro talvolta nelle sue espressioni al bizzarro e al maraviglioso, e talvolta cade nel triviale: il tratto de' personaggi è sovente famigliarissimo, e gettano questi il loro coturno per camminar semplicissimamente su 'l terreno: tanto in questo, quanto nella esagerata dipintura di alcune fattezze di caratteri particolari (come la disdicevole condotta di Penteo in abito femminile, e la voracità d'Ercole in casa d'Admeto), Euripide appare, per così dire, il fioriere della nuova comedia. Egli si trovava una grande inclinazione per questo genere; e di fatto vi si accosta ogni volta che dipinge i costumi de' suoi tempi, simulando di rappresentar quelli de' secoli eroici. Il perchè Menandro riconosce in esso il suo maestro, e se ne professa grandissimo ammiratore. Si ha un frammento d'un'opera di Filemone, in cui questo poeta manifesta per Euripide un entusiasmo così stravagante, che saremmo tentati di aver le sue parole in conto di motteggio: « *S'io fossi sicuro che i morti (fa egli dire ad uno de' suoi personaggi) avessero ancor sentimento, come taluni asseriscono, mi andrei subito ad appiccare per vedere Euripide.* » Questa venerazione degli autori comici più moderni forma un contrasto molto notevole con l'opinione d'Aristofane ch'era suo contemporaneo; ei lo perseguita senza posa e senza pietà, come si avesse preso l'assunto di non lasciare impunito alcuno de' suoi errori contra il gusto o contra la morale.

Benchè Aristofane, in qualità d'autor comico, riguardi sempre i poeti tragici sotto l'aspetto della parodia,

egli non attacca mai Sofocle; e quando afferra il lato pe' l quale Eschilo può dar cagione di scherzare, lo fa in guisa che bene apparisce nondimeno il suo rispetto per esso. Egli non solo non manca mai di contrapporre la grandezza gigantesca del più antico poeta alla frivola affettazione del suo successore; ma con vittoriose ragioni e inesauribile vivacità di spirito fa vedere la sofistica sottigliezza d'Euripide, le sue pretensioni oratorie e filosofiche, la sua morale rilassata, i suoi mezzi materiali di commuovere. La maggior parte de' Critici moderni riguardarono le opere d'Aristofane come un ammasso di buffonerie esagerate e calunniose; e, per non aver riconosciuto di molte verità divise co' l velo del motteggio, diedero poco peso al giudizio di questo autore.

Tutte queste osservazioni però non ci debbono far dimenticare ch' Euripide apparteneva al più bel secolo della Grecia, e ch'era contemporaneo di parecchi di que' filosofi, di quelli uomini di Stato, di quelli artisti, che diedero tanto lustro alla lor patria. S'egli pare inferiore a' suoi predecessori, s'inalza poi messo a confronto d'un gran numero di moderni. Egli ha una forza particolare nell'espressione della sventura; spicca nel dipingere un'anima inferma, alienata, trasportata dal delirio delle passioni; è ammirabile qualora un soggetto ch'esclude qualunque fine più elevato, lo strascina al patetico, e soprattutto allorchè il patetico stesso ricerca la bellezza morale; in quasi tutte le opere sue trovi, non ch'altro, de' tratti stupendi: in somma io non ho già preteso di torgli la riputazione d'ingegno straordinario; ma

solo ho voluto dire che in Euripide le qualità dell'anima, la severità delle massime morali e la santità delle idee religiose non andavano di pari con le splendide facoltà dello spirito.

Si giudicherà più facilmente del merito rispettivo de' poeti che abbiamo alle mani, con paragonare insieme tre opere, fortunatamente ancor da noi possedute, nelle quali trattarono tutti e tre il medesimo argomento, — la punizione di Clitennestra per mezzo d'Oreste.

La scena delle *Coëfóre* d'Eschilo succede davanti alla regia degli Atridi, e la tomba d'Agamennone è collocata su 'l teatro. Oreste s'avanza con Pilade, suo fido amico, e le sue parole (le prime delle quali per isventura ci mancano) sono una preghiera a Mercurio ed una invocazione all'ombra di suo padre. Egli si obbliga solennemente alla vendetta, e depone una ciocca di capelli su la tomba. Vedesi allora uscir della regia un drappello di donne vestite a bruno; e siccome pare ad Oreste di raffigurar fra esse la germana, si fa indietro con lode per osservare ogni cosa in silenzio. Il Coro è composto di Trojane prigioniere le quali annunziano co' loro flebili canti il motivo del sacrificio ch'è loro imposto, e il terribile sogno che li Dei mandarono a Clitennestra. Elle esprimono i loro tetri presentimenti su l'avvenire e su la imminente vendetta, e compiangono la sciagura di vivere in sì vergognosa schiavitù. Elettra domanda loro se credono ch'ella debba compier l'ordine della sua rea genitrice, o vero spargere tacitamente le libazioni. In su la risposta del Coro, ella dirige una preghiera a Mercurio sotterraneo e all'anima di suo padre, scongiurandoli

a volgere su di lei un guardo pietoso, a salvare Oreste, e a permettere ch'egli ritorni armato di vendetta. Intanto che si versano le libazioni, e ch'ella deplora insieme co' l Coro la morte d'Agamennone, le viene improvvisamente veduta una ciocca di capelli dello stesso colore de' suoi, e s'accorge di alcune pedate, la cui simiglianza con le proprie la colma di meraviglia: su l'istante le corre all'animo l'idea dell'essersi il fratel suo avvicinato alla tomba; e in quella che il suo cuore s'abbandona alla viva commozione eccitata da tale speranza, Oreste si appressa e si fa riconoscere. Egli toglie tutti i dubj di lei mostrandole una veste tessuta da essa medesima, e da lui fin qui conservata. Il fratello e la sorella danno segno della più tenera gioia. Oreste inalza una preghiera a Giove; racconta in che modo Apollo gl'impose di far vendetta degli occisori di suo padre co' mezzi ch'essi medesimi avevano adoperati, cioè a dire con l'astuzia; e aggiunge che il Nume gli avea minacciata la persecuzione delle Furie, se osava disobbedirgli. S'odono allora i canti d'Elettra e quelli del Coro; ciò sono preghiere all'anima dell'estinto, non che alle Divinità infernali, e l'esposizione di tutti i motivi di vendetta, massime del più potente di tutti, l'orribile ocisione d'Agamennone. Oreste s'informa della visione che potè arrear Clitennestra a imporre un sacrificio; e come ascolta ch'ella sognò di porgere il seno a un serpente che ne suggeriva sangue in cambio di latte, grida ch'egli vuol essere quel serpente, e dichiara il suo disegno d'introdursi nella regia travestito in guisa di straniero, e di sorprendere i due complici del misfatto. Ciò detto, s'allontana

con Pilade per recare a fine il suo proponimento. Il Coro compiangere la sfrenata audacia de' mortali, soprattutto delle donne nelle loro illegittime passioni, e mostra, secondo i terribili esempj della Favola, come la giustizia degli Dei colpisce quando che sia i delinquenti. Oreste, in abito straniero, ritorna con Pilade, e domanda d'essere intromesso nel palagio. In questo mezzo egli s'avviene in Clitennestra ch' esce dal palagio medesimo, e la ragguaglia della morte di suo figlio; Elettra prorompe in finto pianto, e lo straniero è invitato a entrare. Dopo una breve preghiera del Coro, si vede comparir la nutrice d'Oreste, tutta in lacrime per la morte di esso. Il Coro procura di ridarle alcuna speranza, e la consiglia d'indurre Egisto, pe'l quale avéa mandato la regina, a venir solo, anzichè accompagnato dalle sue guardie. Allorchè s'avvicina il momento del pericolo, il Coro chiede a Giove e a Mercurio di favorir la vendetta. Arriva Egisto, il quale favella co'l messaggere inviatogli dagli stranieri. Egli non si può rendere interamente persuaso della morte d'Oreste; e, per chiarirsene del tutto, s'affretta d'entrar nel palazzo. Appresso una breve preghiera del Coro, s'odono acute grida dal fondo del teatro; s'avvanza precipitosamente un servo, e corre verso l'abitazione delle donne a fine d'avvertir Clitennestra: a tal voce, ella s'accosta, chiede d'una scure per difendersi; ma nel momento che vede suo figlio scagliarsi contro di lei con una spada insanguinata, si smarrisce, e offre ad Oreste, nel modo più patetico, il suo materno seno. Tutto perturbato, egli si volge a Pilade, il quale lo esorta in brevi note, ma pe' motivi più possenti, a compiere la

disegnata vendetta. Dopo alcune rapide parole d'invettive e di giustificazioni, Oreste incalza sua madre entro il palagio, ove intende immolarla presso il cadavere dell'indegno Egisto. Il Coro, con lugubre canto e solenne, celebra la giusta retribuzione allora allora compiuta; in un tratto s'apre la gran porta in mezzo al teatro, e si veggono i cadaveri dei due colpevoli distesi sopra un letto. Oreste fa sciorinare da un servo l'ampia veste in cui era stato avviluppato suo padre per trucidarlo. Il Coro riconosce le tracce del sangue d'Agamennone, e a tale spettacolo si raddoppiano i suoi lamenti e il suo sdegno. Oreste, la cui agitazione va sempre più crescendo, e il quale s'accorge d'uscir già fuori di sé, si vale de' pochi momenti che gli rimangono per giustificare il suo operato. Egli annunzia che va a domandare a Delfo la purificazione del sangue che ha sparso, e, già inseguito dalle Furie vendicatrici del parricidio, si precipita fuori del teatro. Il Coro, che non ha veduto queste Divinità, fa pensiero ch'esse non sieno presenti che all'immaginazione d'Oreste, e termina con triste considerazioni sul fato degli Atridi e sopra le sanguinose scene che dopo l'orribile banchetto di Tieste si rinnovarono per tre volte nel loro palazzo.

L'azione dell'*Elettra* di Sofocle succede parimente innanzi alla regia del re di Micene, ma non si vede la tomba d'Agamennone. Al primo raggio del mattino, Oreste arriva con Pilade, e seguitato da quel medesimo vecchio il quale, salvatolo il giorno dell'occasione del padre di esso, gli fu da poi costante compagno, e ora gli è scorta nella sua città natia. Oreste, ricevute da questo vecchio alcune nuove

istruzioni, gli confida l'ordine datogli da Apollo, il modo con cui pensa di eseguirlo, e inalza una preghiera agli Dei protettori della sua patria e della casa de' suoi avi. S'odono i gemiti d'Elettra dentro dal palazzo. Oreste le si vorrebbe far conoscere; ma il vecchio ne lo mena ad offrire un sacrificio su 'l sepolcro d'Agamennone. S'avvanza Elettra, la quale sfoga i suoi affanni invocando il Cielo, e manifesta il suo impaziente desiderio di vendetta dirigendo i suoi scongiuri alle Divinità infernali. Il Coro, composto di giovani donzelle di Micene, s'appressa per consolarla; il che dà luogo a un avvicendare di canti e di discorsi, ne quali Elettra risponde all'esortazioni delle sue compagne abbandonandosi all'espressione del suo dolore. Ella deplora la vergogna della sua oppressione, la perdita delle sue speranze, oramai del tutto spente a motivo dell'indugiar d'Oreste, tante volte e sempre indarno chiamato in suo soccorso; e pare che appena appena ascolti i consigli del Coro il quale cerca di rilevare l'animo di essa. Crisotemi, sua minor sorella, e prediletta da Clitennestra pe' l' suo naturale più dolce, arriva in questa recando in mano sepolcrali offerte da deporre su l'avello di suo padre. Tosto insorge fra le due sorelle un'altercazione circa la differenza de' loro sentimenti. Crisotemi annunzia ad Elettra ch' Egisto, in questo punto assente, ha preso contra lei le più crudeli risoluzioni; al che Elettra non risponde che sfidando l'ira del tiranno. Crisotemi racconta ancora alla sorella che Clitennestra vide in sogno Agamennone, tornato in vita, piantare il suo scettro nel terreno, e questo subito diventare un albero immenso, i cui rami ombreggiavano

tutto il paese di Micene; ed aggiunge che Clitennestra, spaventata da cotai sogno, le ha ordinato di portare un'offerta all'ombra d'Agamennone. Elettra consiglia Crisotemi di non contaminar la tomba con que' sacrileghi libamenti, ma d'invocare il padre loro per sè medesima, pe' l' resto della famiglia, soprattutto per Oreste; e sì le porge il suo cinto e una ciocca de' suoi capelli, quali oblazioni più degne d'esser deposte su 'l sepolcro. Crisotemi si parte, promettendole di aderirsi a lei. Il Coro ritrae dal sogno di Clitennestra il sicuro presagio che il giorno della giustizia s'appressa, e attribuisce tutte le sciagure de' discendenti di Pelope al primo delitto del loro avo. In questo mezzo arriva Clitennestra, la quale garrisce la figlia, ma con maggior dolcezza dell'usato, forse per effetto del timore ispiratole dalla sua notturna visione; ma com'ella s'argumenta di giustificare il suo delitto, Elettra non può frenarsi dallo sdegno; e quindi ne nasce una viva scena, che però non giunge infino alla violenza. Clitennestra s'avvicina poi all'ara collocata davanti al palagio, per indirizzar le sue preci ad Apolline; domanda al Dio della sanità una lunga vita, e, sommerso, la ruina di suo figlio. Allora s'innoltra il vecchio, ajo d'Oreste, e, fingendosi un messaggero che viene dalla Focide, annunzia con tutte le particolarità possibili la morte d'Oreste avvenuta ne' giuochi pitj; anacronismo da poter essere giustificato. Clitennestra, che nel primo momento ha sentito un lieve fremito di materna commozione, a mala pena può nascondere di poi l'insultante sua gioia, e invita il messaggero a entrar nella regia. L'infelice Elettra, a sì funesti dèi trafitta di dolore,

scioglie la voce a commoventi querele, mentre che il Coro si studia invano di confortarla. In mezzo a questa scena di costernazione, accorre la giovine Crisotemi, piena di gioja; ella ha trovato su la tomba d'Agamennone una ciocca di capelli, libazioni e novelle ghirlande, nè dubita punto che Oreste non sia ritornato. Queste parole non mettono alcuna speranza nel cuore d'Elettra, e pare anzi che rendano più amaro il sentimento della sua infelicità; ella partecipa a sua sorella la certa notizia pur anzi ricevuta della morte d'Oreste, e si la esorta, giacchè non riman loro più nulla a sperare, d'imitarla nel suo ardire e di concertarsi con lei per ispegnere il tiranno. La timida Crisotemi non vede che follia in siffatto divisamento; dopo una gagliarda disputa abbandona la sorella, e il Coro esprime la sua pietà per la derelitta Elettra. Allora entra Oreste con Pilade, e seguitato d'alquanti servi che recano l'urna in cui si suppone sieno rinchiusi le sue proprie ceneri. Elettra gli domanda con le più vive istanze le ceneri di suo fratello; e Oreste intenerito non si può più tenere. Dopo alcune parole preparatorie, egli si fa conoscere alla germana, mostrandole l'anello del loro padre, qual pegno di sua sincerità. Essi esprimono ne' loro canti i trasporti della scambievolmente gioja, quando ecco sopraggiunge il vecchio a separarli, rimproverando la loro imprudenza. Elettra riconosce in esso il fido servo a cui ella medesima un dì commise l'infanzia del germano, e gli esprime la sua gratitudine. In su i consigli del vecchio, Oreste e Pilade entrano tosto nel palagio per sorprendere Clitennestra, avanti ch'Egisto ritorni. Elettra li accompagna, indi-

rizzando i suoi voti ad Apolline. Il canto del Coro annunzia il momento della retribuzione. S'odono dentro dal palazzo le grida di Clitennestra atterrita, poscia le sue preghiere al figlio, e finalmente i suoi gemiti quando riceve il colpo mortale. Elettra, di fuori, aizza il fratel suo alla vendetta; questi ritorna subitamente con le mani grondanti di sangue; ma il Coro, vedendo da lungi arrivare Egisto, lo eccita a tosto ritirarsi entro la regia per assalire il tiranno nel momento ch'egli varchi la soglia. Egisto s'informa delle circostanze della morte d'Oreste, e s'immagina sopra li ambigui discorsi d'Elettra che il corpo di lui sia stato portato nell'interno degli appartamenti. Egli ordina che s'aprano le porte della regia, affinchè il popolo, che mal sopportava il suo giogo, perda ogni speranza di vedere un giorno regnare il figlio d'Agamennone. Il fondo della scena, che subito si schiude, lascia vedere un cadavere steso sopra un letto, e coperto. Oreste,ritto accanto di esso, invita Egisto a levarne il velo; il tiranno, inorridito all'imprevisto aspetto del sanguinoso cadavere di Clitennestra, comprende qual sorte gli si prepara: parlar vorrebbe; ma Elettra vi si oppone, e Oreste lo sforza a entrar nella regia, poichè gli vuol torre la vita nel luogo medesimo che il traditore tolta l'aveva a suo padre.

Il luogo della scena, nell'Elettra d'Euripide, non è a Micene, ma su i confini del territorio d'Argo, in mezzo alla campagna, e davanti a una misera e solitaria capanna. Vedesi uscir di questa capanna il vecchio contadino che vi soggiorna. Egli si fa a narrare agli spettatori ciò che succede nella casa del re; è questo una specie di

prologo, in cui il poeta ricorda la tradizione ricevuta, e v'aggiunge il racconto degli avvenimenti sopra i quali egli stabilisce la sua tragedia. Ritraesi dunque da questo contadino che Elettra fu trattata nel modo più indegno, e che, in luogo d'essere stata maritata convenientemente com'era debito, fu sforzata a prendere un marito a lei inferiore di condizione, e che questo marito è egli medesimo. I motivi di tal procedere verso Elettra, com'esso li espone, sono singolarissimi. Egli però accerta d'aver in troppo rispetto questa principessa da tenerla qual moglie, e fa intendere ch'è vivo insieme uniti da vincoli fraterni. Ancor non è spuntato il giorno, quando si vede arrivare Elettra. Ella porta sopra il suo capo, tonduto a modo delle schiave, una brocca per ire ad attingere acqua. Il marito la scongiura di non si logorare in fatiche per essa così nuove; ma Elettra risponde che niente ne la terrà d'adempiere i doveri di buona massaja, e ambedue si partono, l'uno pe' campi e l'altra per le domestiche facende. Allora s'avanza Oreste insieme con Pilade, al quale confida d'aver già fatto un sacrificio su la tomba di suo padre, ma che non s'assicura di metter piede nella città, senz'aver prima cercato di scoprir l'abitazione di sua sorella, di cui sa il matrimonio, peccchè vuole per essa chiarirsi dello stato delle cose. Egli vede da lungi venire Elettra con la sua brocca su 'l capo, e si ritira in fretta verso il fondo del teatro. Elettra intona un mesto canto sovra il proprio destino e sovra quello del genitore. In questo mentre arriva il Coro, composto di contadine, e la esorta a intervenire alla festa di Giunone. Elettra se ne schermisce

con mostrar le sdrucite sue vesti, e non s'arrende nè meno alle preghiere delle tenere forosette che s'offrono di prestarle certi abiti da festa. Ella scorge allora Oreste e Pilade nascosti in un canto, e, poichè li prende per ladri, si vuol rifugire in casa. Oreste s'ingegna di ritenerla; e quindi ella suppone ch'ei voglia ucciderla. Quando finalmente gli è riuscito di tranquillarla, le annunzia che il fratello, da lei lacerato, è ancor vivo, e s'informa dello stato di essa; il che serve ad eccitar nell'animo dello spettatore tutte le idee che lo debbono occupare. Oreste non si dà a conoscere ad Elettra, ma si obbliga di eseguir le commissioni ch'ella dar gli voglia pe' 'l germano. Le villanelle, la cui curiosità è solleticata da una tale conversazione, si dimostrano vaghe di saper ciò che succede a Micene. Elettra dipinge loro la sua propria miseria, non meno che il superbo lusso e il lieto vivere di sua madre e d'Egisto, che insultano all'ombra e alle ceneri d'Agamennone. Il contadino ritorna dal lavoro, e trova molto disdicevole che sua moglie s'intratenga famigliarmente con giovani stranieri; ma, udendo ch'elli arrecano notizie d'Oreste, li invita a entrar nella sua capanna. Oreste, all'aspetto di questo virtuoso uomo, fa delle riflessioni su 'l merito che sovente s'asconde sotto i cenci dell'indigenza e nelle più oscure condizioni. Elettra riprende suo marito d'aver invitato quelli ospiti, poichè egli sa bene non ci aver nulla da offerir loro. Egli risponde che i due forestieri si contenteranno di quel poco ch'ella saprà loro ammanire, e che scarse provigioni possono nondimeno bastare a' pasti d'una giornata. Tuttavia Elettra, confusa della sua

povertà, lo manda ne' dintorni pe' l' vecchio ajo che preservò i giorni d'Oreste, a fine d'indurlo ad affrecar loro qualche cosa ch' ella osi presentare agli ospiti. Il contadino si mette in via, pronunziando alcune sentenze su la ricchezza e la moderazione. Il Coro intona lunghi canti su l' andata de' Greci all' assedio di Troja, descrive tutti li ornamenti dello scudo che Tetide ave' dato a suo figlio Achille, e finalmente fa voti perchè Clitennestra paghi il fio del suo delitto.

Il vecchio ajo, il quale ascende a grande stento infino alla capanna, arreca ad Elettra un agnello, de' caci, e un otre colmo di vino. Egli si pone tosto a piangere, e non manca di asciugarsi li occhi co' suoi lacerti ahiti. In risposta alle domande che gli fa Elettra, egli dice che furono trovate su la tomba d' Agamennone le tracce d' un recente sacrificio, non che una ciocca di capelli, e che da ciò inferisce che Oreste v' abbia recato tali offerte. Segue un lungo dialogo fra Elettra e il vecchio; il qual tratto non ha altro fine che di beffarsi de' mezzi onde si vale Eschilo a condurre la ricognizione tra il fratello e la sorella. Tuttavia questi mezzi non hanno niente d' assurdo; e d' altra parte lo spirito non si ferma sopra questo genere d' inverisimiglianza: ma la cosa più contraria alla vera essenza della poesia, la più distruttiva di qualunque drammatico interesse, è di rimovere il pensiero dall' oggetto che lo occupa, per forzarlo a rivolgersi in la maniera con cui fu esso presentato da un altro.

Li ospiti d' Elettra escono dalla casa; e il vecchio, considerato attentamente Oreste, lo riconosce, e il fa riconoscere alla di lui sorella per via d' una cicatrice al sopracciglio, lasciategli

da una caduta; perocchè è questa la maravigliosa invenzione ch' Euripide sostituisce a quella d' Eschilo (?). Il fratello e la sorella si abbracciano, e s' abbandonano all' espressione della loro gioia durante il canto del Coro; appresso deliberano a lungo insieme co' l' vecchio su l' modo d' eseguire il loro disegno. E' sanno ch' Egisto è andato in villa per offerire un sacrificio alle Ninfe. Oreste piglia il partito di condurvisi anch' egli, a fine d' essere invitato al solito banchetto, e d' assalire Egisto all' impensata: e siccome il timore de' discorsi popolareschi ha ritenuta Clitennestra in Micene, così Elettra concepisce la ribattante idea di fingersi tenera di parto, e d' indurre per tal guisa sua madre a venirla a trovare. Essi invocano insieme li Dei e l' ombra del genitore. Elettra dichiara che s' occiderà ove l' impresa torni fallita, e che avrà cura di tener pronta una spada a tale effetto. Il vecchio si parte con animo di guidare Oreste verso Egisto, e di condursi poi da Clitennestra. Il Coro canta la famosa istoria del montone dal vello d' oro; racconta in che modo Tieste, co' l' soccorso dell' infida sposa d' Atréo, gli rapì quel montone; come Atréo si vendicò di suo fratello con fargli mangiare i proprj figlinoli; e come il Sole, inorridito, s' arretrò alla vista di quell' orrendo banchetto; la qual cosa, aggiunge il Coro con somma filosofia, sembra non pertanto molto dubbia. S' ode di lontano un strepito e de' gemiti; Elettra crede che suo fratello sia dovuto succumbere, e non vuole sopravvivergli; ma fortunatamente arriva un messo il quale annunzia la morte d' Egisto, non senza mischiare alcune facezie al suo racconto. Mentre il Coro scioglie un

canto di trionfo, Elettra prepara una ghirlanda per coronar suo fratello, che subito ritorna con la testa del suo nemico in mano. Elettra si volge coi suoi detti alla testa d'Egisto, e le rimprovera le sue follie e i suoi misfatti; fra l'altre cose le dice che sempre mal ne incoglie a chi sposa una persona con la quale si visse in commercio illegittimo, e che non è conveniente che un marito abbandoni alla moglie il governo della casa. Intanto ch'ella parla in cotai guisa, si vede da lungi avanzarsi il corteggio di Clitennestra; Oreste si sente combattuta la coscienza su 'l conto del progetto ch'ei sta meditando, e gli nascono de' dubbi circa l'autorità dell'oracolo; ma sua sorella lo rincora, e si lo fa entrare nella capanna. La regina, circondata di schiave troiane, arriva sopra un carro pomposo, coperto di magnifici tapeti; Elettra le vuole dar mano a discendere, ma Clitennestra non lo permette. Ella s'ingegna di giustificare l'occisione d'Agamennone sotto il colore d'una giusta espiazione del sacrificio d'Ifigenia, e invita sua figlia a risponderle liberamente. Ciò tende, per quanto si vede, a dar cagione ad una sottile disputa, nella quale, fra i rimproveri ch'Elettra fa a sua madre, le dice ch'ella s'è troppo consigliata con lo specchio, e che troppo ha studiato il suo abbigliamento durante l'assenza del marito. Clitennestra, a cui sua figlia confessa che già l'avrebbe punita se fosse stato possibile, dà segno di grande moderazione, ed entra nella capanna per farvi un sacrificio. Elettra le tien dietro con insultanti parole, e il Coro canta la vendetta. S'odono alcune grida dentro alla capanna; il fratello e la sorella

ritornano su la scena luridi di sangue, e, già in preda a' rimorsi ed alla disperazione, accrescono l'orrore che li investe ricordando i lamentosi accenti e i supplichevoli gesti della genitrice. Oreste si vuol dare alla fuga; Elettra domanda a sè stessa chi mai vorrà ora toglierla in moglie? All'improvviso compariscono nell'aria i Dioscuri, loro zii, i quali danno biasimo ad Apollo d'aver pronunziato un oracolo sanguinario, e impongono ad Oreste di farsi giudicare dall'Areopago, affinch'egli scampi dalla persecuzione delle Furie. Essi acconciano quindi un matrimonio fra Pilade ed Elettra, ordinando loro di menarne insieme nella Focide il contadino che aveva da prima sposato Elettra, ed alla cui fortuna provvedono liberalmente. Dopo replicati lamenti, il fratello e la sorella si danno un eterno addio, e termina il drama.

È facile osservare ch'Eschilo prese il suo soggetto sotto l'aspetto più terribile, e che lo trasportò nel dominio delle nere Divinità ove gli piace di collocare le sue finzioni. La tomba d'Agamennone è il punto di contatto tra l'inferno e la terra, d'onde esce il grido della vendetta; e un'ombra non ancora placata è l'anima della tragedia. Ci si trovano senza dubbio alcune imperfezioni esteriori, facili a notarsi, come sarebbe la sospensione del corso del drama, e la frequente ripetizione delle preghiere indirizzate agl'Iddii; ma questi medesimi difetti dipendono dal profondissimo sentimento che ha il poeta del genere d'impressione ch'ei dee produrre: imperciocchè questo momento di riposo, avanti a un'azione così terribile, simiglia alla tetra calma che precede a una tempesta

o ad un tremoto; e le numerose invocazioni alle Divinità del cielo e dell'averno danno pure l'idea d'un avvenimento prodigioso e inudito fra li uomini, al quale le forze e i motivi terrestri non sono proporzionati. Nel momento della morte di Clitennestra, e nelle strazianti parole che il poeta le fa proferire, egli giunse, senza cercar di coprire il delitto, fino agli ultimi limiti di ciò che puossi concedere alla commozione dell'animo. Il misfatto che debb'essere punito, e cui la tomba tiene di continuo presente allo spirito, sembra che ancor più ne si avvicini, allorchè alla fine vediamo spiegare l'involucro entro il quale fu Agamennone trucidato. Pare allora che l'attentato si rinnovelli, per così dire, sotto li occhi dello spettatore, dopo la vendetta che n'è stata fatta. La fuga d'Oreste non debb'essere attribuita nè ad un vile pentimento, nè alla debolezza del suo spirito; altro non è che l'inevitabile tributo ch'egli dee pagare alla natura oltraggiata.

Io non farò che poche osservazioni generali su la mirabile disposizione della tragedia di Sofocle. Con qual arte e con qual nobiltà prepara egli quella solenne processione di donne verso la tomba, con cui Eschilo comincia la sua tragedia! Qual bellezza universale di colorito poetico, e particolarmente nel racconto della corsa de' carri! Come sono maneggiati li sfoghi della tenerezza nel personaggio d'Elettra! Ella non muove da prima che lamenti espressi in modo indeterminato, e di poi s'abbandona alla speranza che le inspira il sogno di Clitennestra; ella rimane ancor padrona di sè stessa quando ascolta la notizia della morte di suo fratello; il suo

dolore prende un carattere più violento allorchè Crisotemi le vorrebbe far partecipare la sua gioja; e la disperazione non l'assale, se non che alla vista dell'urna cineraria d'Oreste. Il suo carattere eroico e superiore al suo sesso risalta ancor da vantaggio pe' il contrasto ch'ella presenta con la timida Crisotemi. Sofocle ha diretto l'interesse principale sopra Elettra; e con questo ha saputo presentar la sua favola sotto nuovo aspetto; egli offre a' nostri sguardi, in questo fratello e in questa sorella, una coppia degna d'ammirazione, allorchè dà alla donna li affetti più fedeli, una fermezza irremovibile, tutto l'eroismo della pazienza; e all'uomo il generoso ardore d'un giovine eroe. Il vecchio oppone loro la riflessione e l'esperienza. Ambedue i poeti hanno appena fatto parlar Pilade; onde può vedersi da questo esempio a qual segno le antiche arti sdegnavano qualunque inutile ornamento.

Ma ciò che soprattutto caratterizza la tragedia di Sofocle, è quella celeste serenità, quel ricreante soffio di vita e di gioventù che si spande fin sopra li oggetti più terribili. Apollo, il Dio della luce, guida Oreste, e par che stenda la sua influenza sopra tutta questa poesia. Il dì nascente, che illumina il principio della tragedia, già consuona allo spirito ond'essa è animata. La tomba e il regno delle ombre non si scorgono che in lontananza. Li affetti che inspira in Eschilo la memoria dell'estinto, sono cecitati in Sofocle da Elettra viva, da Elettra dotata ad un grado medesimo della facoltà di amare e di odiare. Si può scorgere il disegno d'evitar tutti i funesti presentimenti infin dal primo discorso d'Oreste,

quand' egli dice non si curar punto della superstizione che fa temere d'esser creduto morto, mentre pur sente in sè stesso tutto il vigor delle forze e della vita. Quindi egli non dà segno nè prima nè dopo il fatto, di moti d'incertezza o di rimorsi. Tutto ciò che s'appartiene a questo genere di perturbazioni è qui più rigorosamente, che in Eschilo, allontanato. Un colpo di scena veramente terribile è l'istante ch'Egisto scuopre il cadavere di Clitennestra; ci ha pure un non so che di singolarmente energico a lasciare il tiranno in atto d'aspettar la sua morte allorchè termina la tragedia; e tutto questo scioglimento incute forse più terrore, che non quello d'Eschilo. La differenza del genio dei due poeti apparisce distintamente nella diversità delle notturne visioni che svelano a Clitennestra la sorte cui ella è destinata. Ambedue le immagini sono egualmente giuste, significanti, profetiche: quella d'Eschilo è forse più grande, ma riempie i sensi d'orrore; laddove la maestosa bellezza di quella di Sofocle tempera lo spavento ch'ella inspira.

La tragedia d'Euripide offre il più bizzarro esempio d'un genere di fantasticheria che non ha nulla di poetico. Non sarebbe assunto da venirne così di leggieri a capo il voler notare tutte le sconvenienze e le contraddizioni che vi si trovano. Perchè mai Oreste si prende ginoco sì lungamente di sua sorella, senza che se le dia a conoscere? Perchè mai non si sa più nulla su 'l conto del contadiuo, dacchè è comparso l'ajo d'Oreste? Euripide, senza dubbio, volle primamente vestir di novità il suo soggetto, e poi trovò poco verisimile di far morire

per mano d'Oreste il re e la di lui moglie nel mezzo di Micene. Ma per evitare una lieve inverisimiglianza, s'avviluppò in avvenimenti molto più inesplicabili. Ciò che può essere di tragico nel suo lavoro, non gli si pertiene; ei lo trovò nella Favola e appresso de' suoi predecessori: quello che vi mise di suo, non conviene per alcun patto alla tragedia; ei condusse il suo soggetto alla guisa de' *drami di famiglia*, quali si concepiscono oggidì. Li effetti ch'ei vuol produrre mediante l'indigenza d'Elettra, sono così deboli, che è una passione; e tutta questa pompa di miseria tradisce nel fine la sua eterna pretesione di commuovere. L'azione è preparata con una sorta di sconsiderata leggerezza, e nulla vi trapela d'un sentimento profondo. È un tormento inutile per lo spettatore il sentire Egisto esprimere la sua benefica ospitalità verso Oreste, e il veder Clitennestra dar segno della pietà che le inspira sua figlia. Tutti i motivi dell'azione vengono affievoliti dal timido pentimento che la conseguì: pentimento che non è un effetto morale, ma una semplice commozione de' sensi. Nulla dirò delle bestemmie contra l'oracolo, se non ch'esse distruggono tutta la tragedia, e che non più si vede perchè Euripide l'abbia composta. Le nozze che li zii d'Elettra le procurano alla fine, e la ricompensa pecuniaria ch'essi danno al suo primo consorte, sono un vero scioglimento di comedia, per certo assai inferiore all'interposizione di Castore e di Polluce.

Deggio tuttavia confessare, per non commettere un'ingiustizia, che la tragedia d'Elettra è forse la peggiore

di tutte quelle d'Euripide (5). Sarebbe mai il desiderio di comparire originale, che lo potè far traviare a questo segno? Certamente era per lui duro a dover sostenere il paragone de' suoi predecessori; ma chi mai lo costringeva a lottar con essi, e soprattutto a comporre un' *Elettra*?

Io non parlerò, se non come per passo, delle altre tragedie d'Euripide, le quali sono troppo numerose a poterle qui per minuto analizzare.

Non ce n'ha veruna, per avventura, la qual meriti tanti elogi, quanto quella d'*Alceste*, specialmente per rispetto a' sentimenti di morale che vi sono con molta vaghezza espressi. La parlata d'*Alceste*, nel momento ch'ella si risolve di morire, e quella ov'ella dà l'ultimo addio al marito e a' suoi figliuoli, sono tratti d'una bellezza che ti rapisce. Molto ancora lodar dobbiamo il poeta del savio accorgimento con cui impone silenzio ad *Alceste*, quando, ritornata dall'Averno, par ch'ella tema di rimuovere la misteriosa cortina che toglie a' viventi la vista del soggiorno degli estinti. Non può tuttavia dissimularsi che facendo palesare al re Admeto e a suo padre un così grande amor della vita, li ha forse depressi. Ercole stesso, nel principio, si mostra fermo sino alla rozzezza; ed è più tardi soltanto che il suo personaggio diventa nobile e degno di sè. Da ultimo egli dà nel piacevole, quando riconduce al re Admeto la propria moglie di esso velata, presentandogliela come una sposa novella.

L'*Ifigenia in Aulide* era un soggetto al tutto corrispondente alle forze e alle inclinazioni d'Euripide; poichè si tratta d'eccitare una dolce commozione in favor dell'innocenza e

della tenera gioventù dell'eroina. Non dimeno l'*Ifigenia* è lontana da poter essere pareggiata con l'*Antigone*. Aristotele notò che il carattere di lei non era sostenuto: « *Ifigenia, supplichevole e lacrimosa da prima (egli dice), non apparisce la medesima in ultimo.* »

L'espressione del candore e della santità sacerdotale, congiunte in un fancinllo, fanno della tragedia di *Jone* un vaghissimo componimento. Vero è nondimeno che nel corso dell'intreccio ci ha di molte inverisimiglianze, mezzi sforzati e ripetizioni; la menzogna con cui li Dei e li uomini si uniscono per ingannare Xuto, è uno scioglimento che non può lasciare una impressione soddisfacente.

Con giusto titolo si sono universalmente vantati i personaggi di Fedra e Medea come una dipintura energica del delirio delle passioni nell'anima d'una donna. L'*Ippolito* d'Euripide, dove si vede comparir Fedra, riceve grande splendore dalla sublime generosità dell'eroe del dramma; e dobbiamo sommamente lodare il poeta d'aver saputo riguardarsi dall'offendere il decoro, ed anche, fino ad un certo segno, i principj della morale, in un soggetto così delicato. Forse questo merito debb'essere non tanto ascritto ad Euripide, quanto al puro e severo gusto de' suoi contemporanei; perocchè lo Scoliaste ci avvisa che la tragedia d'*Ippolito* che noi possediamo è un secondo lavoro del poeta, dov'egli corresse diligentemente tutto ciò che poteva essere di biasimevole e da spiaccere nel primo (*).

(*) Brunck, letterato non meno dotto che ingegnoso, sostiene che Seneca, di cui Racine seguì le tracce, avrà tolto

Il modo con cui principia la *Medea* è ammirabile. Nulla può annunziare la disperata condizione di questa infelice in una maniera da lacerar l'anima tanto vivamente, quanto le parlate della sua nutrice e dell'ajo de' snoi figliuoli, come pure i suoi proprj gemiti dietro alla scena. Vero è nondimeno che, sì tosto com'ella medesima si fa veder su 'l teatro, il poeta raffredda il nostro interessamento con le riflessioni generali e assai comuni che gli piace di farle esprimere. Ella perde tutta la sua veneranda grandezza nella scena con Egéo, cercando di procacciarsi un asilo in Atene; e sembra quasi che si faccia sicura d'un nuovo legame allorchè si sarà vendicata di Giasone. Ella non è più quell'andace maga che ha sottomesse le forze della natura all'impero delle sue passioni, e che va errando di terra in terra, qual meteora devastatrice. Non è più quella *Medea*, che, abbandonata dall'universo intero, è ancora da tanto di bastare a sè stessa. Il solo desiderio di lusingare li Ateniesi potè indurre Euripide a far entrare nella sua tragedia la fredda circostanza del progetto di *Medea*. In oltre egli ha dato i più vivi colori alla dipintura d'una possente incantatrice e della più debole delle donne accozzati insieme nella medesima persona. Li accessi di tenerezza materna che la sorprendono in mentre ch'ella s'apparecchia al suo misfatto, producono una impressione terribile; ma ella annunzia troppo

presto e con soverchia precisione il suo disegno; dovechè si avrebbe dovuto scorgerlo solamente di lontano, come una tenebrosa visione, effetto d'un funesto traviamiento di spirito. Quand'ella consumma il delitto, dovea la sua vendetta essere già soddisfatta dalla morte ignominiosa di Creusa e del padre di lei; e il nuovo motivo ch'essa allega, non regge al martello. Ella dice che vuol prevenire Giasone, il quale avria medesimamente dato morte a' suoi figli; ma poi ch'ella se li toglie seco nell'aria estinti, ne li avrebbe potuto altresì menar vivi. Lo stato di furente demenza in che la gettano i rimorsi del suo primo delitto, può meglio giustificare il poeta.

La dipintura sovente ripetuta delle pubbliche sciagure, quella della caduta delle famiglie e degli stati più floridi nell'abisso della miseria, potè meritare ad Euripide il titolo che gli dà Aristotele, del più tragico de' poeti. Avvenimenti di questa fatta son quelli onde si compone la tragedia delle *Trojane*. La fine di questo drama è d'un effetto maraviglioso. Le donne, tratte a sorte come schiave, s'avviano verso le navi, lasciando dietro di sè la città di Troja che dirocca in mezzo alle fiamme; e questa catastrofe è d'una grandezza sorprendente e terribile: ma d'altra parte non si può concepire un drama in cui sia manco d'azione. Noi vediamo una serie di situazioni e di casi che tutti, per dir vero, provengono dalla ruina di Troja, ma che non tendono a un medesimo fine. L'accumulamento di dolori irrimediabili a cui non si vede opporre alcuna resistenza, a lungo andare ne stanca, e riesce a spegnere la pietà. Più si combatte per

a modello della sua tragedia il primo *Epilogo* d'Euripide, ch'era detto per soprannome *il velato*; ma egli non allega testimonianza veruna che possa contraddire una tale asserzione.

allontanare una disgrazia, più forte è l'impressione che produce quand'ella sopravviene; ma quando li animi si sottomettono così di leggieri, come qui, alla morte d'Asianatte, a cui Taltibio non tenta pure di procurare uno scampo, anche lo spettatore dal canto suo si rassegna. Ne' continui sforzi che si fanno in questa tragedia per eccitare la nostra compassione, il patetico non è maneggiato con arte, e prende quella tiuta lamentevole e monotona ch'esso ha delle volte nelle opere d'Euripide. Il pianto d'Andromaca sopra suo figlio ancor vivo ben più ti lacera l'anima, che quello d'Ecuba sopra il figlio suo estinto; il che prova fino a qual punto l'espressione del timore assai più commove, che quella d'un dolore privo di speranza. Egli è vero nondimeno che il vedere il cadavere di quel fanriullo, presentato su lo scudo d'Ettore, ravviva l'attenzione e l'ansietà per li affanni d'Ecuba. In generale, questo poeta s'affida molto nell'effetto degli oggetti ch'egli offre allo sguardo. E però egli mette in opposizione il lusso dell'abbigliamento d'Elena con la miseria delle schiave trojane, e fa arrivare Andromaca sopra un carro colmo di bottino; nè io dubito eziandio che alla fine della tragedia tutta la decorazione non rappresentasse un incendio. Il lungo e stentato interrogatorio d'Elena raffredda d'altra parte con una vana disputa qualunque emozione, e non riesce a nulla; poichè, non ostante l'accusa d'Ecuba, Menelao sta fermo nella sua prima risoluzione. Tuttavia la giustificazione di questa famosa beltà può altresì dilettere come l'elogio pieno di sottigliezze che ne fa Isocrate.

Euripide non si contentò di presentarci Ecuba in atto di far pompa, durante tutta una tragedia, del suo dolore: egli prese ancora questa sventurata regina per l'oggetto principale di un'altra tragedia cui diede il nome di lei, e nella quale ella apparisce sotto l'aspetto dell'infelicità personificata. Questa tragedia contiene due azioni; il sacrificio di Polissena, e la vendetta fatta sopra di Polinnestore per cagione della strage di Polidoro. Queste due azioni non hanno niente di commune l'una con l'altra, se non che si riferiscono entrambe ad Ecuba. Si trovano nella prima parte notabili bellezze del genere che ben riesce mai sempre ad Euripide; ciò sono immagini della tenera gioventù, dell'innocenza, e del volontario sacrificio di sè stesso a una morte violenta e immatura. Ci si vede pure il trionfo della barbara superstizione, un sacrificio umano; ma, non che il poeta abbia cercato di rendere tetto il quadro, diede sì alla vittima, come agli altri personaggi, quella tranquillità, quella serenità d'anima particolare a' Greci, che fece loro così di corto abolir li usi sanguinarj delle religioni più antiche. Con tutto ciò, la seconda metà della tragedia perturba questa dolce commozione in un modo penosissimo, mediante la dipintura dello scaltrito e vendicativo carattere d'Ecuba, della stolido avarizia di Polinnestore, e dello scarso accorgimento d'Agamennone, il quale, non osando fare da sè luminosa vendetta del Re di Tracia, lo dà in preda alle schiave trojane. Vedesi pure con dispiacere la vecchiaia Ecuba, oppressa dal dolore, conservar tuttavia tanta fermezza per la vendetta, e tanta loquacità per l'accusa, quanta ne mostra ne' suoi amari

scherni contro d'Elena, e nelle sue lagnanze contro di Polinnestore.

L' *Ercole furioso* ne porge un secondo esempio di due azioni al tutto separate nella medesima tragedia: l'una rappresenta la famiglia di questo eroe oppressa durante la sua assenza, e liberata dal suo ritorno; l'altra dipinge il pentimento d'Ercole dopo il subitaneo accesso di frenesia che gli fece immolare la moglie ed i figli. Queste due azioni, succedenti l'una all'altra, non vanno necessariamente connesse.

Le *Fenicie* sono piene di casi tragici. Il figlio di Creonte si precipita dall'alto delle mura di Tebe per liberare la città. Eteocle e Polinice si uccidono l'un l'altro. Giocasta dà morte a sè stessa sopra i cadaveri de' propri figliuoli. Li Argivi che marciavano contra Tebe, succumbono nella pugna. Polinice rimane sepolto; e finalmente Edipo e Antigone sono relegati in esiglio.

Lo Scolaste, facendo questa enumerazione, nota il modo totalmente arbitrario con che il poeta condusse il suo intreccio. « Questa tragedia (dice egli) appar bella su la scena per ciò appunto che ci si trovano di molti episodj. Antigone che sta spettatrice dall'alto delle mura, non appartiene all'azione. Polinice arriva nella città sotto la guarantee di una tregua, senza che nulla ne risulti; e il lungo lamento di Edipo esiliato è ancor esso un'aggiunta superflua. » Questo giudizio è severo, ma coglie nel segno.

Quello che il medesimo pronunzia sopra l'*Oreste*, non è più mite. « Questa tragedia (egli dice) è del numero di quelle che fanno grand'effetto su 'l teatro; ma i suoi caratteri sono vi-

ziosi; poichè, se quello ne toglie di Pilade, li altri non valgono nulla. Lo scioglimento sarà meglio adattato ad una commedia. »

Quest'ultimo drama, non si può negare, incomincia in modo da colpir la fantasia. Vedesi Oreste, dopo l'uccisione di sua madre, sdraiato sopra un letto ov'è straziato da mortali angosce e dall'accesso d'un incessante delirio. Elettra, assisa a' suoi piedi, trema, del pari che le donne formanti il Coro, all'idèa del momento ch'egli si sveglierà. Questo primo quadro è di grand'effetto; ma poi tutto prende cattiva piega, e la tragedia termina co' i colpi di scena più forzati.

Ci ha ancora un altro componimento d'Euripide, l'*Ifigenia in Tauride*, che dipinge la continuazione del destino d'Oreste. Essa offre minor copia d'irregolarità e d'infelici incidenti; ma, in quello scambio, ella è mediocre dall'un capo all'altro, così rispetto a' caratteri, come rispetto alle passioni. La ricognizione del fratello e della sorella non produce che una commozione passeggera. Si può mai aver simpatia per quella Ifigenia stessa che, sendo stata condotta qual vittima tremebunda innanzi all'ara, consacra poi il fratel suo alla medesima sorte? La fuga d'Oreste e d'Ifigenia non inspira altresì grande interesse; e ambedue s'involano per mezzo d'un'astuzia da cui Toante si lascia troppo facilmente ingannare. Sol dopo che il fratello e la sorella si sono trafugati, cerca il tiranno d'opporli al loro disegno; ma subitamente è costretto a tacere dalla solita apparizione d'una Deità. Euripide abusò talmente questo genere di colpi teatrali, che, fra le sue diciotto tragedie, nove hanno un simile scioglimento.

Vedesi per la quarta volta comparire Oreste nell'*Andromaca*. Lo Scoliaste, i cui giudizi, secondo tutte le apparenze, son tratti da' Critici più rinomati dell' Antichità, qualifica il detto componimento per una tragedia di second' ordine, nella quale non si possono ammirare che pochi brani disgiunti. E per certo è la meno pregevole fra quelle che tolse Racine ad esemplare; laonde i compatrioti di questo poeta, in tale occasione, hanno buona presa di reputarlo superiore al Tragico greco, al quale ei non è veramente tenuto che della prima idea di cosiffatta tragedia.

Le *Baccanti* rappresentano, nel modo più vivo e da far la maggiore impressione, quel delirio ispirato dal culto di Bacco che investiva le sacerdotesse di esso Dio, e si diffundeva intorno ad elle medesime. L'ostinata incredulità di Penteo, e la terribile punizione ch' egli riceve dalle mani della propria madre, formano un quadro arditissimo; l' effetto teatrale di questo drama doveva essere straordinario. Bisogna figurarsi il Coro delle Baccanti, quali si veggono su i basirilievi, con le chiome sparse e vestite d'ondegianti veli, con cembali, sistri e altri strumenti in mano, in atto di precipitarsi nell' orchestra e d' eseguirvi, al suono d'una strepitosa musica, le loro scompigliate danze. Tutti questi accessori erano allora novissimi; poichè abbiamo veduto che la danza e la musica del Coro non consistevano, da principio, che in una marcia solenne e misurata, al suono d'un solo flauto che accompagnava le voci. Ma questo lusso di mezzi, che tanto piaceva ad Euripide, era qui nel suo vero luogo; e quando i moderni Critici deprimono il merito di

questa tragedia, mi par ch' e' sieno interamente discordi da' loro principj. Io ammirerei piuttosto, in questa nuova unione, l'armonia e l'unità che si rado si trovano nel nostro poeta. Egli ha cura d' allontanare tutti li episodj estranei; tanto li effetti, quanto i mezzi, derivano da una stessa fonte e tendono a un medesimo fine: in somma questa tragedia, per mio avviso, è, dopo quella dell' *Ippolito*, la miglior delle opere che ci rimangono d' Euripide.

Li *Eraclidi* e le *Supplici* sono vere tragedie (com' oggi diremmo) di circostanza, il cui buon esito non poteva dipendere che dall' arte con la quale veniano lusingati li Ateniesi. Esse celebrano due fatti eroici de' primi tempi d' Atene, che da Isocrate e dagli altri oratori, ognor prodighi d'elogi verso il popolo, e pronti ognora a mescolar la favola con l' istoria, sono tenuti in gran conto. L' uno di questi fatti è la protezione pigliata de' figli d' Ercole, autenati de' re di Lacedemonia, contra la persecuzione d' Euristéo. L' altro è la vittoria riportata dagli Ateniesi, quand' essi, a istanza d' Adrasto re d' Argo, andarono a costringere i Tebani che dessero sepoltura ai sette capitani morti sotto a Tebe. La tragedia delle *Supplici* fu rappresentata durante la guerra del Peloponneso, nel momento che li Argivi aveano conchiuso un trattato co' Lacedemoni. Questa composizione doveva ricordare agli abitanti d' Argo i loro antichi obblighi verso Atene, e quindi mostrar loro quanto poco favorevoli sarebbero ad essi li Dei in quella guerra. Li *Eraclidi* furono senza dubio composti a fine di produrre una simile impressione ne' Lacedemoni.

Queste due tragedie sembrano gettate nella medesima forma; ma le *Supplici* (così chiamate dalle madri che imploravano la sepoltura pe' loro figli) hanno un merito poetico assai maggiore. Vero è che Teseo non vi apparisce in un modo decoroso allorchè si spesso, e per avventura ingiustamente, rimprovera al re Adrasto l'errore da lui commesso. La disputa di Teseo co' l' legato d' Argo su la preminenza delle costituzioni monarchica e repubblicana potrebbe con giusto titolo essere rimessa alla scuola de' retori. Anche l'orazione funebre d' Adrasto sopra li eroi defunti s' allontana dall' indole della tragedia. A me sembra impossibile ch' Euripide, in questo luogo, non abbia avuto in animo di dipingere i caratteri d' alcuni Generali ateniesi morti di fresco su' l' campo. Questa giustificazione non vale nel senso drammatico; ma, senza d' un simile scopo, sarebbe stata cosa troppo scipita il vantare le virtù cittadinesche d' un eroe de' tempi d' Ercole, d' un Capaneo che sfidava il Cielo. Si può giudicare fino a qual segno Euripide si facesse poco scrupolo d'uscir del suo soggetto con estranee allusioni, anzi con allusioni che a lui medesimo si riferivano, dal vedere ch' egli fa dire a Adrasto, senza verun motivo apparente:

*Giusto non è ch' abbia a soffrire il vate,
Mentre con l' opre sue diletta altrui.*

Con tutto ciò, li inni funebri in onore degli eroi e li ultimi canti d' Evadne sono della più commovente bellezza. Deesi per altro osservare che l'arrivo di questa Evadne è troppo inaspettato; perocchè, senza che mai per addietro

se ne fosse parlato, ella apparisce per la prima volta su la rupe, dalla cui vetta si precipita nell' avvampante rogo di Capaneo.

Li *Eraclidi* sono una languida copia delle *Supplici*; e la fine principalmente ne è molto cattiva. Più non s'ode parlare del volontario sacrificio di Macaria, dopo ch'esso fu consummato; e siccome una tal risoluzione costò a lei ben poco, così li altri non se ne danno pensiero gran fatto. Non si rivede il re d' Atene, Demofonte; e nè meno il compagno d' Ercole e custode de' suoi figli, Iolao, ch'è stato miracolosamente ringiovanito. Ilo, giovine eroe e figlio maggiore d' Ercole, apparisce appena su' l' teatro; dimodochè alla fine non rimane che Alcmena la quale si lagna con Euristéo. Bisogna che Euripide pigliasse particolar diletto a rappresentar delle vecchie spietate e vendicative; poichè in tal guisa egli fece due volte apparir Ecuba nelle scene con Elena e Polinnestore.

In generale, la costante ripetizione de' medesimi mezzi e de' medesimi effetti è nelle arti la prova sicura dell'aver adottata una maniera. Il teatro d' Euripide ci offre tre esempi di sacrificj di donne che divengono assai commoventi pe' l' loro eroismo. — Iligenia, Polissena, Macaria —; e si potrebbe aggiungere ancora a questi sacrificj la morte volontaria d' Alcesti e d' Evadne. Lo stesso poeta si compiace ancora singolarmente nel mettere in iscena donne che implorano un asilo, e nel tormentare li spettatori con dar loro a temere ch' elle non vengano strappate dal sacro rifugio degli altari. Ho già parlato degli scioglimenti per via di machine, dov' egli prodigalizza l' apparizione degli Dei.

La più dilettevole di tutte le tragedie è senza contrasto l'*Elena*, tutta piena di strane avventure e di casi maravigliosi da star bene in una commedia. L'idea su cui è stabilito l'intreccio, è un trovato de' sacerdoti egizj, i quali asserivano ch' Elena fosse rimasta nascosa in Egitto, fra tanto che Paride avéa rapita una fantasma in tutto simile ad essa, per la quale i Greci e i Trojani aveano combattuto dieci anni. La virtù d' Elena è con questo spediente salvata; e Menelao (il quale, per giustificare i motteggi d' Aristofane su li croi d' Euripide, apparisce come un mendico coperto di cenci) n' è pienamente soddisfatto. Questa maniera di correggere la mitologia la rende molto simigliante alle Novelle delle Mille e una notte.

Alcuni moderni Ellenisti consacrano lunghi Trattati a provare che la tragedia di *Rezo*, il cui soggetto fu somministrato dall'ottavo libro dell' Iliade, non era autentica. La loro opinione si fonda in questo, che una tale tragedia, piena d' inconvenienti e di contradizioni, non sarebbe degna d' Euripide. Questa conchiusione è lanciata all'avventura; giacchè saria possibile il provare che tutti li accennati difetti derivano, quasi inevitabilmente, dalla cattiva scelta del soggetto, che è un combattimento notturno. In oltre, l'autenticità d' un' opera si riconosce, generalmente parlando, non tanto dal suo pregio reale, quanto dallo stile e dalla maniera propria dell'autore a cui vuolsi attribuirlo. Ma lo Scolaste viene diritto, come si dice, a mezza lama. « Alcuni (dice egli) asserirono che questa tragedia fosse sopposta e non appartenesse ad Euripide, giacchè porta piuttosto l'impronta dello stile di Sofocle. Ella

è nondimeno registrata come autentica nelle *Didascalie*, e d'altra parte l'esattezza della descrizione del cielo stellato fa pur a bastante riconoscere Euripide. » Parmi ancor di comprendere ciò che qui s'intende per stile di Sofocle; io non lo trovo, per verità, nella disposizione generale, ma sì bene in alcuni passi isolati. Laonde, se questa tragedia non debb' essere attribuita ad Euripide, sarei per giudicarla opera di qualche imitatore eclettico, ma piuttosto della scuola di Sofocle, che di quella d' Euripide, e alquanto posteriore all'uno e all'altro di questi due poeti. Il che io deduco dalla maniera famigliare di parecchie scene in cui si scorge quella inclinazione all'andamento del drama urbano che incominciava di que' tempi a manifestarsi nella tragedia. Più tardi, e allora quando fiorirono le lettere in Alessandria, si cadde nell'eccesso opposto, cioè a dire nel gonfio.

Il *Ciclope* è un drama satirico. Noi abbiamo già motivato, così in passando, questo genere di composizioni che s'avvicinava per alcuni versi al tragico, ma il cui spirito era assolutamente diverso. Pare che il bisogno di ristabilire per mezzo dell'allegria l'equilibrio dell'anima, alterato dalle serie perturbazioni della tragedia, abbia dato origine così a questo genere, come alla maggior parte delle farse. Il drama satirico non aveva una esistenza indipendente, e d'ordinario veniva rappresentato appresso alle tragedie. La forma esteriore e il soggetto, cavato parimente dalla mitologia, gli davano una cotal smiglianza con la tragedia medesima; ma esso era incomparabilmente più breve. Ciò che ancora ne lo distingueva essenzialmente, era un Coro composto di Satiri,

i quali accompagnavano co' giulivi lor canti, co' loro salti e con le scomposte lor danze, la rappresentazione delle avventure eroiche, e nondimeno scherzose, che facevano il soggetto del drama satirico. L'Odissèa forniva i poeti d'un gran numero di favole opportune a dar materia allo scherzo; e si vede che tanto il germe di questo genere di poesia, quanto quello di molti altri, già si trovano in Omero. La prima idea di questi piccoli drammi fu data dalle feste di Bacco, ove le maschere de' Satiri erano un travestimento usitatissimo. Li cotti fantastici, fedeli compagni del Dio della gioja, poteano del pari, senza pregiudicare alla convenienza, essere introdotti, comechè alquanto arbitrariamente, nelle opere teatrali mitologiche, anche allorchando Bacco non vi sosteneva alcuna parte.

Siccome la viva imaginazione de' Greci facea loro agevolmente supporre che la natura, nella sua libertà primitiva, fosse stata seconda di produzioni maravigliose, così naque in essi l'idea d'animare le selvagge contrade, ov'era d'ordinario collocata la scena di questi drammi, per mezzo della presenza delle Divinità campestri, la cui pittoresca figura porgeva una viva immagine dell'allegria sensuale. Questi enti, mezzo Dei e mezzo bruti, formavano in sè stessi un vago contrasto agli occhi de' Greci; e noi vediamo nel *Ciclope* un esempio della maniera con che si rappresentava una siffatta unione di due materie opposte. Questo piccolo drama, somministrato quasi interamente dall'Odissèa, non manca di brio; ma le facezie di Sileno e della sua torma appajono alquanto selvagge, e si può concedere di leggieri che per noi il merito maggiore

di esso è d'esser l'unico della sua specie. Eschilo, senza fallo, componendo in questo medesimo genere, seppe dare alle sue facezie un senso più ardito e più profondo, allorchè fece discendere Prometeo su la terra per arrecare il fuoco del cielo all'uomo ancor rozzo e grossolano. Certamente Sofocle, siccome provano alcuni frammenti che ci sono rimasti, vi seppe spargere un brio più grazioso e più nobile, quando presentò su la scena le tre Dee che si contrastano il premio della bellezza, o vero quando fece apparire Nausicaa soccorrente Ulisse dopo il suo naufragio. E qui potrebbe venire a proposito l'accennare un tratto assai risentito del carattere de' Greci. Quando si dava su 'l teatro d'Atene questo drama di *Nausicaa* (nel quale, giusta la narrazione d'Omero, la Principessa, finito che ha di lavar certe biancherie in riva al mare, si diverte a giocare alla palla con le sue ancelle), Sofocle stesso prendea parte nella rappresentazione, e ottenea grandi applausi pe' l'grazioso modo con cui mandava e ricevea la palla. Questo grande poeta, questo illustre guerriero, questo cittadino onorato nella sua patria, non si negava pure di far la parte muta d'una donzella, a fine d'aggiungere un lieve ornamento al suo lavoro con la leggiadra agilità e con la graziosa morbidezza de' snoi movimenti. Tanto è vero che i Greci pigliavano le cose della vita con alacrità e leggerezza, che non conosceano nè il contegno dell'orgoglio, nè la sua ruvida burbanza, e che il vivo sentimento delle arti che li qualificava, traeva li ad ammirar la bellezza e la grazia ovunque le si offrissero a' loro sguardi.

La storia della tragedia greca finisce

per noi con Euripide, benchè dopo di lui vi sieno altri poeti tragici in buon dato. Agatone specialmente ne viene dipinto da Aristofane come profumato d'essenze e coronato di fiori. Il Convito di Platone ci mostra quest'ultimo poeta in atto di pronunziare un discorso, non dissimile da quelli del sofista Gorgia, tutto pieno d'ornamenti affettati, d'antitesi e concettini. Fu questi il primo che tolse i suoi soggetti fuor della mitologia, e compose delle tragedie con nomi immaginari; il che sembra un passaggio preparatorio alla nuova comedia. Uno de' suoi drammi, intitolato *il Fiore*, non era, per quanto si può credere, nè commovente, nè terribile, ma offriva

de' quadri ameni nel genere dell'idillio.

Anche i dotti d'Alessandria vollero comporre tragedie; ma se giudicar dobbiamo dalla sola di cui si abbia cognizione, l'*Alessandria* di Licofrone (la quale consiste in un lungo monologo profetico, rimpinzato d'una mitologia oscura), è da credere che le raffinate produzioni di quelli eruditi pieni di sottigliezza fossero estremamente fredde, poco adatte al teatro, e per ogni guisa scipite. La forza creatrice de' Greci era allora talmente esaurita, ch'è doveano soprattutto astenersi da un genere in cui difficilmente si riesce a bene quando non si ha che tanto o quanto di spirito.

LEZIONE VI.

La prima comedia de' Greci forma un perfetto contrasto con la loro tragedia. — Della parodia. — L'ideale comico è l'opposto dell'ideale tragico. — Privilegi conceduti a' primi poeti comici. — Del Coro e della parabasi. — Aristofane. — Indole del suo ingegno. — Idèa delle opere di questo poeta infino a noi pervenute. — Giudicio su 'l loro merito relativo.

NOI qui abbandoniamo la tragedia per passare a ciò che v'ha di più opposto, voglio dire la prima comedia de' Greci. Nondimeno, siccome quest'ultimo genere, a malgrado di varie differenze d'ogni specie, si riferiva indirettamente al primo, ci ha, nel contrasto ch'essi formano insieme, una certa simmetria che può spargere gran luce su l'intima natura d'ambidue. Per giudicar sanamente di questo antico teatro comico, bisogna primamente allontanare affatto l'idèa di ciò che i moderni chiamano comedia, ed a cui poscia i Greci diedero il medesimo nome. L'antica e la nuova comedia greca non si distinguono solamente l'una dall'altra per cagione di nsì accidentali (come quello di mettere su la scena personaggi reali, che regnava nella comedia antica); ma sono in tutto ed essenzialmente differenti. Bisogna ben gnardarsi di tener l'antica comedia pe' l'rozzo primordio d'un'arte che s'andò poi

grandemente perfezionando (*). Se bene l'estrema licenza che vi apparisce abbia potuto dar luogo a questa maniera di vedere, è però indubitabile che la prima comedia era il genere originale e veramente poetico, di cui l'altra, come verrò dimostrando, non presenta che una modificazione secondaria, più vicina alla prosa e alla realtà.

Per cogliere più facilmente lo spirito della prima comedia greca, è uopo considerarla come formante un totale contrasto con la tragedia. Verisimilmente era questo il senso dell'asserzione di Socrate riportata da Platone alla fine del suo Convito. Egli racconta che, essendosi tutti li altri commensali separati e lasciati vincere dal sonno, Socrate era rimasto a confabulare con Aristofane ed Agatone, e che, vòtando con essi ampi calici, li aveva ridotti a confessare, se bene più tosto sforzati che persuasi, essere officio del medesimo nome il comporre

(*) Barthélemy riguarda l'antica comedia sotto questo aspetto in un capitolo dell'*Anacarsi*, eb'è per avventura il men bello della sua opera. Voltaire (nel suo *Dizionario filosofico*, all'articolo *Ateo*) giudica Aristofane con una incredibile superficialità; e parecchi Critici francesi

seguirono in questo il suo esempio. Del rimanente, si può già vedere appresso a Plutarco, nel suo parallelo d'Aristofane e di Menandro, il fondamento di tutti questi giudizj de' moderni, e rinvenirvi il medesimo punto di vista prosaico sotto cui essi pigliano il loro oggetto.

tragedie e comedie, e colui che per l'arte sua è poeta tragico, essere a un tempo poeta comico. Per tal modo egli contraddiceva così all'opinione ricevuta che separava interamente questi due talenti, come anche all'esperienza che non li avrà mai presentati insieme: bisognava dunque ch'egli deducesse le sue prove dall'essenza medesima delle idee. Nel proposito della imitazione comica, il Socrate di Platone dice eziandio che non si possono conoscere le cose opposte, se non se l'una per mezzo dell'altra, e che per conseguente è impossibile il penetrar nella natura del serio senza saper bene che cosa sia l'allegro. Se l'immortale Platone si fosse compiaciuto di dichiararne i suoi propri pensieri, o quelli del suo maestro, intorno a una tale quistione, potremmo senza dubbio passarci di trattarla noi stessi.

Una delle relazioni della poesia comica con la poesia tragica è quella della parodia con l'oggetto parodiato. Ma la parodia della tragedia produce un'impressione assai più gagliarda che non fa quella dell'epopeja, sì perchè si mostra su la scena, e sì perchè la finzione ch'ella mette in ridicolo, prende egualmente, per mezzo della rappresentazione teatrale, una specie di realtà pe' nostri sensi. Il poema burlesco, di pari come il soggetto ond'egli si fa giuoco, si trasporta nel passato. Ma la stravagante imitazione della tragedia rinova nel medesimo istante l'oggetto ch'ella offre alle risa degli spettatori, a fine di coglierlo in su 'l fatto. La parodia drammatica di cui parliamo, produceva un effetto tanto più infallibile, quanto che i Greci la vedeano su quel teatro medesimo ove si offriva a' loro sguardi il modello serio di essa. Non

erano unicamente alcune scene isolate, ma sì bene tutta intera la forma dello spettacolo tragico che mettevasi in baja; e non pare s'imitava il genere della composizione poetica, ma verisimilmente ancora la musica, la danza, la maniera del recitar de' comedianti e li ornamenti della scena. L'autore comico, non meno che l'autore tragico, seguiva le tracce della scultura, la quale aveva altresì delle volte trasformato le figure ideali degli Dei in caricature facili a riconoscere (*). Quanto più i Greci erano circondati di nobili oggetti, e quanto più si erano domesticati co' l grande stile della scultura, in occasione delle feste pubbliche, del culto de' Numi, delle solenni processioni e delle rappresentazioni tragiche, tanto più questa generale parodia di tutte le arti ch'offriva l'antica comedia, aveva un effetto irresistibile e ingenerava allegrezza.

Ma l'idea che ne abbiamo qui data, è forse alquanto superficiale. Di fatto la parodia fa sempre supporre un oggetto parodiato; e la prima comedia è una finzione non meno originale della tragedia, non meno di essa indipendente da qualunque relazione esterna: ella si tiene al medesimo livello e oltrepassa egualmente i confini della realtà per entrare nella sfera dell'immaginazione libera e erratrice. La tragedia è ciò che si conosce di più serio nella poesia; e la comedia ciò che v'ha di più allegro assolutamente. Il serio consiste, come

(*) Ne citerò, per esempio, il famoso vase antico in cui si veggono rappresentati, sotto la figura di strane maschere, Giove e Mercurio, in atto di salire in casa d'Alemeua sopra per una scala.

vedemmo, nella direzione delle forze dell'anima verso uno scopo che assorbe tutta la loro attività. L'allegrezza, per l'opposito, non può trovarsi se non quando è rimosso qualunque scopo, e ogni ostacolo è tolto di mezzo; e siccome ella non consiste per avventura se non se nell'inaspettato spiegarsi delle nostre facoltà, così quanto più queste facoltà sono grandi, quanto più il loro giuoco è vivo e variato, tanto più rapido è il moto impresso a tutto il nostro essere. È dunque l'abbandono, è dunque l'imprevisto svagamento del pensiero, e non certe forme del discorso, che caratterizzano la gioialità. L'amaro scherzo e il canstico dilleggio si possono nnire co 'l scerio; e si vede che il loro linguaggio somministrò talora delle armi all'ira e all'odio, come vien provato dall'esempio de' giambi appresso i Greci e delle satire appresso i Romani.

La comedia moderna presenta, per verità, qualche allegria nel contrasto de' caratteri e delle situazioni; ed essa è in tanto più dilettevole, in quanto l'arbitrario vi regna vie maggiormente, pare più libera nel suo cammino, vi ha maggior copia d'equivoci, d'errori, di sforzi inutili, di piccole passioni deluse, e alla fine il tutto si riduce a nulla. Ma, in mezzo alla piacevolezza che vi si sparge, la forma della composizione è seria, cioè a dire tutto è in essa regolarmente diretto a uno scopo che non si perde di vista. Nell'antica comedia, per lo contrario, questo scopo non era che l'allegrezza medesima. Il complesso dell'opera era uno scherzo generale, composto d'una folla di scherzi particolari, che tutti conservavano il loro posto indipendentemente li uni dagli

altri. La tragedia de' Greci era, per così dire, sottomessa alla costituzione monarchica, ma qual si trovava ne' tempi eroici, senza mescolanza di despotismo. L'antica comedia, all'incontro, era una poesia democratica; vi si preferiva l'anarchia, anzichè incatenare l'immaginazione del poeta, così relativamente ai disegni e alla condotta ch'egli attribuisce a' suoi personaggi, come per rispetto a' pensieri isolati, alle allusioni del momento, e a' motti impreveduti.

Tutto ciò ch'è nobile ed elevato nella natura, non si adatta che ad una imitazione seria. Il poeta tragico vede il suo oggetto in una sfera più alta, e ne riceve la legge; per l'opposito bisogna che il poeta comico si liberi dal suo, che se ne scari, anzi che non lo riconosca in veruna guisa, poich'egli dee presentare l'ideale opposto della tragedia, cioè il lato cattivo, o almeno il lato debole dell'umana natura. Ma in quella maniera che l'ideale tragico non consiste nella unione di tutte le virtù immaginabili, anche quello della comedia non apparisce come l'ammasso di tutti i vizj e di tutti i difetti possibili. Soltanto vi si ravvisa, alla mancanza di libertà e di fermezza, alle stravaganze e alle contradizioni che sono la sorgente di tutte le follie e di tutte le balordaggini umane, il predominio della parte animale. L'ideale scerio è l'unione delle due nature dell'uomo, o piuttosto l'armonica trasfusione dell'essercensuale nell'essere morale; tantochè si può paragonarlo alle sublimi immagini degli Dei che ci offre la scultura, ove il più alto grado di bellezza nelle forme non è che l'emblema della perfezione interna, ed ove il corpo è animato e penetrato

d' un soffio divino a tal che ne sembra quasi trasfigurato. L'ideale comico offre l'unità opposta; l'armonia ci si trova nell'assoggettamento della natura morale alla natura materiale; il principio animale è quello che dee dominare; la ragione e l'intelletto non vi sono presentati se non come schiavi volontarj de' sensi.

Di qui deriva necessariamente ciò che tanto spiacque a certuni in Aristofane, voglio dire le frequenti allusioni a' vili appetiti corporali, e la viva dipintura di que' volgari affetti che, a malgrado di tutte le catene onde la morale e il decoro vorrebbero frenarli, irrompono procaci avanti che se ne possa aver sospetto. Se vogliamo fare attenzione a ciò ch' eccita più infallibilmente il ridere anche su i nostri moderni teatri, ed a ciò ch' è una fonte inesaurita d'effetti comici, vedremo che sono i moti dell'istinto naturale, messo in contrasto con pretensioni più elevate. Laonde la dappocaggine, la vanità puerile, il cicaliccio, l'infingardia, la golosità, saranno li eterni oggetti delle caricature della scena. Li amorosi desiderj de' vecchi, per esempio, furono sempre messi in ridicolo, perchè provano che l'età, la quale doveva in essi mortificare i sensi, non ha fatto che accrescerne l'impero. Un certo grado d'ebbrezza produce parimente effetti dilettevolissimi, poichè riduce, direm così, la natura umana nello stato dell'ideale comico.

Non bisogna immaginarsi che allor quando li antichi poeti introdussero su la scena individui reali, chiamandoli co' l' loro proprio nome, li rappresentassero con tutte le particolarità della loro maniera d'essere, come se avessero voluto dipingerli al na-

turale, e farne oggetti esclusivi di motteggio. I personaggi storici non sono mai appresso di loro che un simbolo; essi indicano una specie; e tanto il carattere morale degl'individui, quanto i lineamenti della maschera che imitava il loro volto, erano del pari esagerati.

E' conven tutt'avia ammettere ch'era nello spirito dell'antica commedia il far costantemente allusione alla realtà; allusione la quale giungeva a segno che non solamente il poeta discorreva co' l' Pubblico per mezzo del Coro, ma si mostravano pure a dito certi spettatori. Questa estrema libertà dipendeva dall'intima essenza del genere; poichè, come la tragedia si compiace nell'unità, la commedia vive nel caos; ella ama la varietà, la stravaganza, i contrasti, direi quasi le contraddizioni; ella piglia diletto ad accozzare ciò che v'ha di più straordinario, di più inaudito, l'impossibile stesso, co' luoghi più conosciuti, e con li usi più famigliari della vita ordinaria.

Il poeta comico, alla guisa del poeta tragico, trasporta i snoi personaggi in una regione ideale, ma non li colloca in un mondo governato dalla fatalità. Egli non sottomette le sue finzioni alle leggi del destino, nè tampoco a quelle della natura; l'immaginazione e la volontà dispongono di tutto. E a lui permesso d'inventare una favola ardita e fantastica quanto gli piace; egli può renderla anche pazza e assurda, purchè vaglia a far risaltare i bizzarri caratteri e i ridicoli stati della vita umana. Bisogna senza dubbio che un'opera abbia uno scopo principale, affinchè non manchi di bensinsieme e di consistenza; e, sotto questo aspetto, le commedie

d'Aristofane offrono pure nel loro genere un sistema regolare; ma perchè l'ispirazione comica non si affreddi, è necessario che questo scopo sia messo in ridicolo, e che l'impressione ch'esso potrebbe fare, venga temperata per via di distrazioni d'ogni maniera, o disipata dall'allegria.

La comedia greca, in origine e fra le mani del suo inventore Epicarmo il Dorico, tirò principalmente i suoi soggetti dalla mitologia; nè pare che avesse interamente rinunziato a questa scelta anche nella sua maturità, come fanno pur fede i titoli di parecchie opere per noi perdute, sia d'Aristofane, sia de' suoi contemporanei. Più tardi ancora, e nell'età intermedia fra l'antica comedia e la nuova, essa ritornò per motivi particolari alle tradizioni favolose. Tuttavia, siccome in questo genere il contrasto tra la forma e la sostanza è perfettamente a suo luogo, e siccome non v'ha nulla che più discordi da una rappresentazione interamente giocosa, che l'immagine delle occupazioni più serie e più importanti, e, in breve, di tutto ciò che si chiama affare, così era naturale che la vita pubblica e il Governo fossero li oggetti favoriti dell'antica comedia; essa era politica dall'un capo all'altro: la vita privata e domestica, sopra della quale la comedia nuova non si alzò giammai, non vi era imitata che di volo e nelle sue relazioni con la vita pubblica. Il Coro, che rappresentava in certo modo il popolo, vi sosteneva per conseguente un personaggio essenziale. Non si può supporre ch'esso vi sia stato introdotto da prima accidentalmente, e conservato di poi per abitudine. Bisogna piuttosto presumere

ch'è servisse a compiere la parodia della forma tragica; in oltre, esso cresceva l'allegria universale delle feste popolari; allegria, di cui la comedia presentava l'espressione più viva, e l'effusione più animata. In tutte le solennità nazionali e religiose de' Greci vi erano canti a più voci, accompagnati di danze; il Coro comico poteva dunque semplicemente divenir l'organo della pubblica gioia. Quindi nelle *Tesmoforieggianti* le donne intonavano in mezzo alle folle d'ogni specie il melodioso inno che realmente soleano cantare nelle feste degli Dei. Le parole de' Cori spiegavano allora tutte le ricchezze della poesia lirica più bella e più ispirata; e di tanto s'innalzavano, che si sarebbe potuto trasportarle, senza cambiamento veruno, in una tragedia. Tuttavia il poeta s'allontanava dal modello tragico con introdurre alle volte nella medesima comedia parecchi Cori differenti che si rispondevano a vicenda ne' loro canti, o che, non avendo li uni relazione con li altri, apparivano un momento, e quindi si ritiravano.

Ma ciò che più particolarmente distingueva il Coro comico era la *parabasi*. Così chiamavasi un pezzo alieno dalla comedia, nel quale il poeta si rivolgeva all'uditorio per mezzo del Coro: ora egli vantava in questa parabasi il proprio merito, e si faceva beffe de' suoi competitori; ora, in virtù del suo diritto di cittadino ateniese, faceva proposizioni serie o facete pel pubblico bene. Bisogna confessare che la parabasi è contraria all'essenza di qualunque finzione drammatica; poichè la legge generale di questo modo di componimento è, pria d'ogni cosa, che l'autore abbia a sparire per non

lasciar vedere che i suoi personaggi, e poi che questi operino e parlino fra loro, senza dar segno di por mente agli spettatori. E per certo, qualunque impressione tragica sarebbe distrutta da simili infrazioni delle regole della scena; ma le interrozioni, li accidenti episodici, le bizzarre mescolanze d'ogni guisa sono accolte con piacere dall'allegria anche allorquando par che sieno più serie dell'oggetto principale dello scherzo. Quando lo spirito è disposto alla giovialità, è sempre contento di fugire, come che sia, la cosa in cui si vuole occuparlo, e ogni poco d'attenzione continuata gli sembra una molestia e una fatica.

Potrebbe ancora spiegar l'invenzione della parabasi dicendo che i poeti comici erano più scarsi, che i poeti tragici, di partiti per riempire l'intermedj con canti animati e interessanti; ma torna meglio risolversi che una specie cosiffatta d'intermedio fosse conforme allo spirito dell'antica comedia, in cui non pare l'oggetto della finzione, ma la composizione tutta quanta non era che un mero scherzo. Questa illimitata possanza dell'allegria si manifestava mediante l'impossibilità di prender nulla in su'l serio, nè pur la stessa forma drammatica. Si trovava non so qual piacere a sottrarsi per un istante alle leggi della scena, non altrimenti a un di presso che in un travestimento burlesco diletta alcuna volta il levare la maschera. Il perchè, anche a' nostri dì, non s'è mai abolito interamente nella comedia l'uso delle allusioni e di certe smorfie indirizzate all'uditore; anzi li attori riscuotono per questa via grandi applausi. Ritornerò, come ne venga il destro, sopra questo proposito, e verrò esaminando fino a

che segno ed in che specie di opere comiche possano essere tollerati simili mezzi.

Se noi volessimo comprendere in poche parole il fine del genere comico e quello del genere tragico, diremmo che la tragedia, presentandone quanto v'ha di più grandioso nell'uomo e di più terribile nel Destino, ci riempie di quelle profonde commozioni che vengono ispirate dagli oggetti sublimi; laddove la comedia, mostrandone li uomini come ridicoli e il Fato come capriccioso, ne invita a quella viva e facile allegrezza che s'alza sopra di tutto e se ne fa giuoco.

Di tutti i poeti che fecero fiorire l'antica comedia, Aristofane è il solo che per noi si conosca; e quindi non possiamo giudicare il suo merito con quella finezza di discernimento che s'ottiene per via del confronto. Aristofane avea avuto parecchi predecessori, come Magnete, Cratino, Crate, &c. Tuttavia non abbiamo cagion di credere che l'opere sue, al pari che quelle degli ultimi autori tragici, annunzino un principio di decadenza nell'arte. Pare per contrario che a' suoi dì la comedia andasse anhora di mano in mano perfezionandosi, e ch'egli sia stato in questo genere il poeta più compito. La sorte della tragedia e quella della comedia furono in realtà differentissime: l'una finì di morte naturale; l'altra di morte violenta. La tragedia spirò allora quando e' parve che le sue forze fossero cсанste, nè più valeva a sostenersi alla sua prisca altezza: la comedia, per l'opposto, fu privata, in forza d'un atto di supremo volere, della libertà illimitata ch'era la condizione necessaria della sua esistenza. Orazio ne indica in pochi versi una tale catastrofe:

*Non senza applauso la comedia antica
Quindi apparì; ma in vizioso eccesso
Degeaerò sua libertà mordace
Degna di freno. Usci la legge, e, tolta
La facoltà di lacerare altrui,
Muto restò con sua vergogna il Coro (*)*.

Alla fine della guerra del Peloponneso, allorchè, dopo la presa d'Atene, fu spenta l'antica costituzione di quella repubblica, e trenta tiranni, stabiliti da Lacedémone, vi esercitarono la sovrana potestà, comparve un editto che permetteva a tutti i cittadini i quali si tenessero offesi da' poeti comici, di chiamarli in giudicio, e che proibiva l'introdurre personaggi reali su la scena, non meno che ogni specie d'indicazione individuale. La forma delle comedie rimase ciò non ostante presso a poco la medesima, e la composizione continuò ad essere, se non una imitazione allegorica, almeno una parodia: ma l'essenza stessa di questa parodia era stata distrutta; e come ne fu tolto il sale del motteggio, ella cadde nella scipitezza. Ciò ch'ella offriva per addietro di saporito, era il convertire la realtà in idea generale, che è a dire, presentar lo stato attuale delle cose come l'ideale della follia, e li individui esistenti quai modelli personificati della più assurda stravaganza. Qual via rimaneva mai di mordere, non ch'altro, i difetti del Governo in massa, se non si osava dispiacere a verun individuo in particolare? Laonde io non posso andar d'accordo con Orazio dov'egli dice che l'abuso produsse la correzione. L'antica comedia fioriva a' tempi felici della libertà d'Atene; i medesimi avvenimenti e le persone medesime op-

pressero e l'una e l'altra. È falso che le calunnie d'Aristofane sieno state cagione della morte di Socrate; perocchè *Le Nubi* erano comparse venticinque anni prima della sua condanna. Quella medesima aristocrazia, stabilita dalla forza che impose silenzio alla giocosa censura del poeta comico, punì di morte il virtuoso filosofo su'l quale cadevano rimproveri più gravi. Noi non troviamo che le persecuzioni d'Aristofane abbiano nocinto gran fatto ad Euripide. Il popolo d'Atene ascoltava con ammirazione le tragedie dell'uno e le parodie dell'altro su'l medesimo teatro. I diversi ingegni si sviluppavano allora liberamente, e godevano de' loro diritti senza incontrare ostacoli d'alcuna sorta. Giammai verun Sovrano, — e tale era a que' tempi il popolo d'Atene —, non si lasciò dire così di buon grado verità sì forti, nè di sì buona voglia sentì lo scherzo. E se pur esistevano li abusi del Governo, ei avea sempre un certo che di grandezza nel permettere ch'ei venissero impunemente svelati. In oltre Aristofane si mostra ognora zelante cittadino, e di continuo denuncia i seduttori del popolo, que' medesimi che Tuciddide dipinge come sì pericolosi. Egli consiglia costantemente la pace in mezzo di quella guerra istintiva che trasse la prosperità della Grecia in un precipizio da non ne poter più uscire, e sempre lo veggiamo raccomandare la semplicità e la severità degli antichi costumi.

Ma, si dice, Aristofane era un *far-seggiatore* indecente. Ciò è possibile, nè io m'arrogò di giustificarlo; quello che asserisco sì è che non per questo ei manea di pregi per altri rispetti. Senza dubbio, è spiacevole il vedere come un poeta, dotato delle sovrane

(*) Traduzione del Metastasio.

facoltà che in lui si riconoscono, s'abbia potuto abbassare fino a meritarsi un titolo cosiffatto; forse egli avea realmente delle intenzioni vulgari; forse credea necessario di gratificarsi la plebe a fine di poter dire alla nazione verità così ardite. Pur e' si vanta di cercare, assai men che non fecero i suoi rivali, di muovere al riso la moltitudine per mezzo di facezie grossolane, e si gloria d'aver per questo conto perfezionata l'arte sua. D'altra parte, per non essere ingiusto verso di questo poeta, bisogna mettersi nel medesimo punto di vista ov'erano i suoi concittadini. Li antichi aveano sopra alcuni oggetti particolari di morale un modo di pensare ben differente dal nostro, e molto più libero relativamente a' costumi: conseguenza naturale d'una religione che altro non era che il culto della Natura, e che avea consacrato parecchi usi pubblici contrari alla pudicizia. Notar dobbiammo altresì che la grande ritiratezza (*)

(*) Vedesi qui insorgere una quistione sovente agitata fra li eruditi: si domanda se l'uso permettera, appresso de' Greci, che le donne assistessero agli spettacoli, e particolarmente alla comedia. Io mi credo in diritto d'affermare eh' elle intervenivano alla rappresentazione delle tragedie. Se ciò non fosse, l'aneddoto relativo alle *Eumenidi* d'Eschilo non avrebbe mai potuto acquistarsi fede. Platone (*De Leg. l. II, p. 658, D.*) parla della predilezione che mostrano le donne d'uno spirito culto pe' il genere tragico; e finalmente Giulio Polluce, fra le parole tecniche dell'arte drammatica, cita quella di *spettatrice*. Quanto all'antica comedia, sono inclinato a credere che non v'intervenissero donne; ma quello che me ne rende persuaso, non è tanto la licenza che vi regnava, — poichè estrema ella era nelle feste pubbliche —, quanto la lettura stessa

in cui viveano le donne, avea lasciato contrarre agli uomini quell'abito di rozzezza nel parlare ond'elleno soltanto poteano preservarli. Le donne son quelle che, dopo i tempi della Cavalleria, hanno dato le belle maniere alla società nell'Europa moderna. Se abbiamo veduto regnare una morale più nobile e più pura nella conversazione, nelle belle arti e nella poesia, ne andiamo debitori all'omaggio ch'è renduto alle donne. Ma li antichi poeti comici, costretti di prendere il mondo qual era allora, aveano per verità sotto li occhi una grandissima corruzione di costumi.

La testimonianza più onorevole in favor d'Aristofane è quella del saggio Platone, il qual dice in un epigramma che le Grazie aveano scelta l'anima di lui per fermarvi il loro soggiorno. Platone leggea frequentemente le opere di questo poeta; ed è noto che mandò *Le Nubi* a Dionigi il vecchio, avvertendolo che una tale comedia (in cui non pure i sofisti, ma la filosofia, e il medesimo Socrate suo maestro erano messi a bersaglio) gl'insegnerebbe conoscere il Governo d'Atene. Non è probabile ch'egli volesse dire con questo che l'accennata comedia fosse una prova dell'eccesso cui era giunta la libertà democratica; ma egli ravvisava nel suo autore una rara perspicacia

dell'opere d'Aristofane. Fra tante apostrofi agli spettatori, io cui il poeta li indica sotto tutte le loro diverse relazioni, non mi sovviene d'averne veduta alcuna alle spettatrici; e certo egli si avrebbe difficilmente lasciata fugire questa occasione di scherzo. Io non conosco che un solo passo il quale sembra che indichi la presenza delle donne alla comedia (*Pax, v. 963 — 967*). Nondimeno la cosa rimane dubbia, ed io la raccomando all'esame de' Critici.

e una profonda conoscenza di tutte le molle della costituzione popolare. Platone caratterizzò ancora Aristofane in un modo vivissimo, facendogli tenere, nel suo Convito, un discorso in cui non risplende di certo l'elevatezza de' sentimenti, ma sì bene una invenzione quanto ardita, altrettanto ingegnosa. Le comedie di questo poeta ci fanno soprattutto comprendere perchè l'arte drammatica fosse consecrata a Bacco. Noi veggiamo in esse l'ebbrezza della poesia e i baccanali della gioja. L'allegria è una facoltà dell'anima che vuol pur mantenere i suoi diritti: parecchi popoli le hanno dedicato certe feste, come i Saturnali e il Carnevale, sperando che, datole una volta libero sfogo, ella poi si terrebbe dentro a giusti confini, e che l'ilare follia cederebbe il luogo alla serietà. L'antica commedia era una mascherata del mondo intero, dove si tolleravano di molte facezie che l'ordinaria decenza non avrebbe permesse, ma dove pur brillavano non poche idee gioconde, spiritose, ed anco istruttive, le quali non si sarebbero manifestate giammai senza questo momentaneo rinvio di tutte le barriere di convenzione.

Tuttavia, per vulgari e corrotte ch'esser mai potessero le inclinazioni personali d'Aristofane, per quanto le sue buffonerie fossero contrarie al gusto ed ai costumi, non possiamo negargli, per rispetto all'invenzione ed all'esecuzione dell'opere sue, quelli elogi che si farebbero a un artista abile, diligente e versato nella sua professione. Il suo linguaggio, in cui regna la più rara eleganza e l'atticismo più puro, si piega a tutti i toni con maravigliosa flessibilità; e tanto sa discendere alla familiarità del dialogo,

quanto spiegare il rapido volo del canto ditirambico più vivace. Non si può dubitare che Aristofane si sarebbe altresì segnalato nella poesia seria, quando si vede l'orgogliosa magnificenza con cui ne profunde le più squisite bellezze, per cancellare, l'istante appresso, l'impressione ch'egli ha prodotta. Questo eletto lepore risalta ancor maggiormente per il contrasto ch'esso forma con la rozza maniera ond'egli fa parlare il popolo, e co' dialetti vulgari, anzi co' l'greco mutilato de' barbari ch'egli usa più volte. Questa medesima immaginativa libera e impetuosa, a cui egli sottomette le leggi della natura e del mondo morale, governa pure il suo stile. Egli crea le più straordinarie parole immaginando nuove associazioni, alludendo a nomi individuali, o imitando suoni partitcolari. La tessitura de'suoi versi richiede non meno abilità, che la tessitura de' versi tragici. Egli v'impiega le medesime forme, ma con altre modificazioni, e dando loro un andamento leggiadro e variato, anzichè nobile ed energico. Sotto un'apparente sprezzatura, egli osserva le leggi del ritmo con perfetta esattezza.

In quella guisa ch'io non saprei non ammirare il più ricco sviluppo di tutte le disposizioni poetiche nelle diverse metamorfosi a cui la vivace fantasia d'Aristofane assuggetta l'arte sua, così pure non posso abbastanza meravigliarmi della straordinaria intelligenza che supponevano le opere sue negli spettatori ateniesi. Si può fino a un certo segno presumere che i cittadini d'uno Stato indipendente e democratico abbiano esatte nozioni dell'istoria e della costituzione del loro paese, — che sieno istruiti degli affari, de' pubblici negoziati —, e

che conoscano fra' loro contemporanei le persone qualificate; ma quello che Aristofane ricerca eziandio da' contemporanei suoi, si è una raffinata cultura di spirito e un gusto straordinario per l'arti; bisognava innanzi tratto che li Ateniesi avessero ritenuto, quasi parola per parola, tutte le migliori tragedie, per comprendere le sue parodie: e di quale prontezza inconcepibile era mestieri per cogliere a volo l'ironia più fina e più ravviluppata, i motti più rapidi, le bizzarre allusioni cui spesso una lieve alterazione d'una parola bastava ad accennare! E ancora si può francamente asserire che, non ostante tutti li schiarimenti e tutte le chiose piene d'erudizione che possediamo, una metà dello spirito d'Aristofane è per noi perduta. La incomparabile vivacità degli intelletti ateniesi può sola farne comprendere come mai comedie, le quali di mezzo a mille buffonerie si rapportano alle circostanze più rilevanti della vita umana, poterono essere divertimenti popolareschi. Invidiar si dee un poeta che osava a tal segno confidare nell'intelligenza de' suoi uditori; ma quanto più erano essi dotati d'ingegno, tanto più si rendevano difficili a contentare. Aristofane si lagna del gusto troppo sdegnoso degli Ateniesi, appresso i quali i suoi predecessori più vantati erano caduti in disfavore sì tosto come era sembrato che il loro genio si fosse tanto o quanto indebolito. Li altri Greci, dice egli, non hanno cognizione veruna dell'arte teatrale, in confronto degli Ateniesi. Tutti i talenti relativi al genere drammatico fiorivano a gara in Atene, e la loro emulazione si trovava circoscritta nel breve spazio d'un piccolo novero di feste, ove il popolo

volèa vedere delle novità, ed ove s'impiegava ogni sforzo per farglielo pago. La distribuzione de' premi, a cui si riferiva tutto (poichè li autori drammatici non avevano altro modo ad essere pubblicamente conosciuti), era decisa dopo una sola rappresentazione: si può quindi giudicare con quanta diligenza era eseguita una siffatta rappresentazione in tutte le sue particolarità, mercè del poeta che la regolava. Se a questo s'aggiunga ancora la chiarezza della pronunzia, la quale, in così immensi teatri, permetteva d'intendere distintamente tutte le parole cantate o declamate, nè lasciava perdere alcuna finezza della più limata poesia; se pongasi mente al buon gusto e alla magnificenza di quelli spettacoli, all'interesse appassionato che vi prendeva tutto un popolo, vivace e sensitivo all'eccesso, si avrà l'idea d'un genere di divertimento cui mai non giunse l'arte drammatica in verun paese del mondo a pareggiare.

Benchè fra le opere che ci rimangono d'Aristofane, abbiamo alcune delle sue prime produzioni, tuttavia portano tutte l'impronta d'un'eguale maturità. Egli si era di lunga mano preparato in silenzio all'esercizio dell'arte sua, cui tenèa per la più difficile di tutte. Il timore di non uscirne ad onore lo trasse da prima fino a dar fuori le sue comedie sotto nomi stranieri, simile, dice egli, ad una fanciulla che affida ad altre mani il frutto de' suoi amori clandestini. Egli si mostrò la prima volta a viso scoperto nella commedia *I Cavalieri*, e vi fece gran prova di tutto il valore che comporta lo stato di poeta comico, con dare un assalto generale alla pubblica opinione. Trattavasi di rovesciar Cleone, il quale s'era messo al governo delle cose

pubbliche dopo la morte di Pericle. Questo Cleone, uno de' fautori della guerra, uomovulgare e senza merito, era l'idolo del popolo abbacinato. Costui non avea contro di sè che i ricchi proprietari, i quali formavano la classe de' cavallieri; e Aristofane ebbe l'arte di unirli strettamente alla sua causa, facendoli rappresentare dal Coro: egli ebbe ancora la prudenza di non mai nominar questo Cleone, se bene lo indicasse nel modo più evidente. Il timore che incutevano i partigiani di un cotai demagogo, era sì forte, che nessun mascherajo osò imitar le fattezze di esso, e il poeta si risolvette di dipingersi il viso, e di rappresentare egli medesimo il personaggio di Cleone.

Ognuno si può figurare la procella ch'eccitar dovette una siffatta rappresentazione nell'adunanza del popolo; e pure l'audacia d'Aristofane era stata accompagnata di tanta destrezza, che il più felice successo la coronò, e la sua comedia conseguì il premio. Egli andava altero di questa eroica impresa; e sovente fa menzione dell'erculeo coraggio co' l quale avea incominciata la sua carriera, assalendo un mostro formidabile. Fra tutte l'opere d'Aristofane, la comedia de' *Cavallieri* è quella il cui fine politico appare più manifesto; laonde ella spiega, per muovere a sdegno li animi contra Cleone, una eloquenza vigorosa e quasi irresistibile. Ella è una vera Filippica teatrale. Tuttavia non parmi che sia una delle più notabili quanto alla giovialità e all'invenzione. Può essere che il pensiero del certissimo pericolo a cui si esponeva Aristofane, l'abbia messo in una disposizione più seria che non si conviene ad un poeta comico, o vero che le già sofferte per-

secuzioni gli abbiano fatto enunciare il suo fine con soverchia evidenza ed amarezza. Solamente allorchè s'è alquanto calmata la borrasca delle invettive e delle oltraggiose derisioni con cui principia questa comedia, ella offre scene veramente giocose. Piena d'allegria è quella in cui i due demagoghi, il Cnojajo, o vogliam dire Cleone, e il Pizzicagnolo impiegano ogni sorta di lusinghe, di promesse e di seduzioni per guadagnarsi il favore del vecchio Demos (il popolo personificato) rimbambito. La comedia finisce con una marcia trionfale giuliva e quasi commovente; la scena che rappresentava il *Phyx*, cioè il luogo delle adunanze popolari, offre all'improvviso il maestoso *Propileo*. Demos, miracolosamente ringiovenito, s'avanza vestito dell'abito degli antichi Ateniesi, e mostra d'aver recuperato insieme con le forze della sua giovinezza i sentimenti ond'era animato il popolo intero al tempo della pugna di Maratona.

Se si eccettui questo assalto diretto contra Cleone, Aristofane non ha d'ordinario per oggetto esclusivo de' suoi motteggi un individuo particolare, tranne Euripide, contro di cui egli si versa continuamente. Le sue opere hanno tutte uno scopo generale, e il più delle volte importantissimo, ch'egli non perde mai d'occhio, in mezzo alle incidenze, agli sbalzi ed alle interruzioni d'ogni guisa che sembrano farglielo dimenticare.

La *Pace*, li *Acarnesi* e *Lisistrata*, sotto mille aspetti differenti, provano la necessità di mettere oggimai fine alla guerra. Le *Arringatrici*, Le *Tesmoforiccianti*, ed anche *Lisistrata*, con altre intenzioni accessorie, tendono soprattutto a porre in ridicolo i difetti e le abitudini del bel

sesso. Le *Nubi* presentano, sotto un aspetto bizzarro, i sofisti e la loro metafisica; le *Rane* annunziano la decadenza dell'arte tragica; e *Pluto* è un'allegoria sopra l'ingusta distribuzione delle ricchezze. La commedia intitolata *Li Uccelli* è quella, fra tutte, che pare più lontana da uno scopo, ed appunto per questo è una delle più dilettevoli.

La *Pace* comincia in un modo straordinariamente vivace e ardito. Vedesi il pacifico Trigeo, montato sopra uno scarafaggio, dar la scalata al cielo, a imitazione di Bellerofonte. Egli arriva nell'Olimpo, che li Dei hanno lasciato in abbandono. La *Guerra*, feroce gigante, ha occupato il loro seggio insieme co' l' suo compagno il *Fracasso*, e attende a stritolare citiadi in un mortajo, servendosi del più famoso Generale per pestello. La Dea della pace è nascosta in un pozzo profondissimo; e tutti i popoli della Grecia s'affaticano insieme a ritrarre la per mezzo di corde. Queste diverse invenzioni fantastiche sono presentate con somma giocondità; ma, procedendo innanzi,

la finzione non si sostiene a pari altezza. Altro più non resta da fare, che offerir sacrificj alla Dea sì lungamente desiderata, e preparar banchetti in onor suo. Le importune sollecitazioni di genti che traggono profitto dalla guerra, formano per verità un episodio gradevole; ma, sottosopra, la fine non corrisponde a ciò che veniva promesso dal principio (*).

Una commedia composta prima di quella della *Pace*, voglio dire li *Acar-nesi* (**), mi pare di molto superiore, tanto per conto dell'andamento meglio sostenuto, quanto per una viva allegria ognor crescente, la quale diviene alla fine una vera ebbrezza da baccanale. Diceopoli, o sia il buon cittadino, impazientito de' falsi pretesti con cui si cerca di divertire il popolo, e di rimuovere tutte le proposizioni pacifiche, si risolve alla fine di spedire una deputazione a Lacedemone, e di conchiudere la pace per sè solo e per la sua famiglia. Ciò fatto, egli si ritira in villa, e, non curandosi di tutti l'insulti della fazione contraria, inalza intorno alla sua casa una muraglia, pubblica la

(*) Questa commedia, al pari che più altre, dimostra che li antichi autori comiei non solamente cambiavano le decorazioni nell'intermedj, ed allorchè il teatro rimaneva vuoto, ma fra tanto ancora ch'erano in scena i personaggi. Qui la scena rappresentava da prima la campagna dell'Attica; e si trasportava nell'Olimpo, mentre che Trigeo attraversava l'aria sopra il suo scarafaggio, gridando al machinista d'aver l'occhio a non gli rompere il collo. Poscia, il ritorno del medesimo personaggio su la terra era annunziato dalla sua discesa nell'orchestra. Non è gran fatto che alcuni non abbiano scorto le infrazioni delle unità di tempo

e di luogo che si facevano lecite i poeti tragici, ed a cui i moderni hanno dato un'importanza così poerile; ma l'ardimento co' l' quale li antichi Comici sottomettevano all'impero della loro immaginazione le forme esterne dello spazio e del tempo, è così manifesto, che non può scappare dagli occhi meno attenti; e pure un tale ardimento non fu abbastanza notato ne' diversi libri che abbiamo sopra la disposizione del teatro greco.

(**) Le *Didascalie* li pongono nell'anno antecedente alla rappresentazione de' *Co-vallieri*. Essa è dunque la più antica commedia d'Aristofane che ci resti, e la sola fra quelle ch'egli diede sotto un nome finto.

pace dentro a questo recinto, e tiene mercato aperto per tutti li abitatori de' luoghi vicini, intanto che il resto del paese è oppresso da' mali della guerra. I benefizj della pace sono presentati agli occhi del popolo nel modo più sensibile. Il rozzo Beoto viene a vendere al mercato le sue anguille e il suo pollame, regna l'abondanza nella casa di Diceopoli, e quivi non si pensa che a darsi buon tempo e banchettare. Il gran generale Lamaco, la cui abitazione si vede al di fuori del fortunato recinto, viene subitamente chiamato alle frontiere, stante la notizia d'un improvviso assalto del nimico. Diceopoli, a rincontro, è invitato da' suoi amici a prender parte a una festa in cui ciascuno de' convitati paga il suo scotto. Li apparecchi guerreschi e quelli della cucina camminano del pari; d'ambe le parti del teatro serve il medesimo zelo e la medesima attività; dall'un canto si va in cerca della lancia, dall'altro dello spiedo; qui si dà mano ad un' armatura, là ad una guastada; a destra si orna un cimiero di piume, a sinistra se ne spoglia un toro. Finalmente ognuno si parte per la sua destinazione: ma tosto ritorna Lamaco con la testa fracassata, zoppo d'un piede, e sostenuto da due suoi commilitoni; laddove Diceopoli arriva mezzo ebbriaco, e condotto da due donzelle facete e allegre a meraviglia. Le lagnanze dell'uno sono messe in ridicolo dall'esultazione dell'altro; e la comedia finisce allorchè un simile contrasto è stato spinto al più alto grado.

La comedia di *Lisistrata* ha un nome così cattivo, che bisogna passare sopra un tale soggetto come sopra ardenti carboni. Le donne si so-

no racciate in capo di pigliare un partito severo a fine di costringere i loro mariti a conchiuder la pace. Sotto la condotta della loro esperta capitanezza Lisistrata, elle ordiscono una congiura in tutta la Grecia, e cominciano dall'impadronirsi della rocca d'Atene, Acròpoli. L'imbarazzo in cui getta li uomini questa separazione, dà luogo a scene ridicolissime. Veggonsi arrivare i deputati delle due potenze belligeranti, e la pace si tratta sotto la direzione della spiritosa Lisistrata. A malgrado di tutte le inconcepibili follie ond'è ricolma questa comedia, il suo scopo generale è certamente innocentissimo; poichè solo il desiderio della domestica felicità, continuamente turbata dalla partenza degli uomini, potea metter fine alla guerra che desolava la Grecia: la rozza franchezza de' Lacedemoni è soprattutto dipinta maravigliosamente nella *Lisistrata*.

Le *Arringatrici* dipingono pure un Governo di donne, e ancor più cattivo. Le Ateniesi, travestite da uomini, s'intromettono nell'assemblea del popolo, e, ottenuti per tal modo i più voti, fanno passare una nuova costituzione fondata su la comunione de' beni e delle donne. È questa una parodia della repubblica ideale immaginata da' filosofi, e di cui Protàgora aveva abbozzato il disegno prima di Platone. Una tale comedia, per quanto a me pare, offre i medesimi difetti che quella della *Pace*; ciò che v'ha di meglio, è l'esposizione. Le scene in cui il poeta dipinge i secreti ritrovi delle donne, e la maniera con la quale si esercitano a contraffare li uomini, come anche la descrizione dell'assemblea popolare, sono lavori di mano maestra:

ma, subito dopo, tutto si ferma. Non rimane che di mostrar la confusione che risulta dalla mescolanza de' beni e dalla eguaglianza di diritto in amore, stabilita fra le brutte e le belle. La dipintura di tutto questo scompiglio è molto gaja, ma si volge su la ripetizione della medesima idea. In generale, l'antica comedia era esposta al pericolo di rallentarsi nel suo cammino. Quando si comincia dal meraviglioso, quando si dipinge il mondo volto sossopra, i più straordinarj avvenimenti si offrono tosto da sè; ma non è possibile che questa prima vivacità si sostenga, e tutto par debole in confronto de' grandi colpi vibrati a prima giunta dallo scherzo.

Le *Tesmoforieggianti* hanno veramente un viluppo, un nodo che non si scioglie se non alla fine; il che dà loro gran pregio. Trattasi di denunziare e di punire Euripide per cagione dell'odio ch'egli manifesta contra le donne nelle sue tragedie; la qual cosa eseguisciono le donne medesime nelle feste di Cerere, cui celebravano da sè sole. Euripide cerca inutilmente un avvocato femminino; e poi che vede non essergli succeduto il suo disegno appresso del suo confratello Agatone, induce finalmente il suo cognato Mnesiloco, attempatetto anzi che no, a mascherarsi da donna e a patrocinar la sua causa. Il modo con che Mnesiloco si adopera per difendere il suo cliente, fa nascere de' sospetti, tanto ch'è viene riconosciuto per un uomo; ma questi, riparatosi a' piedi dell'are, per maggior sicurezza strappa un bambino dalle braccia d'una donna, e minaccia d'occidere l'innocente ostaggio, dove sia chi ardisca di fargli ingiuria. Nel momento

che il bambino corre il più gran pericolo, si scopre non esser quello che un otre di vino fasciato, e le donne legano Mnesiloco ad una specie di gogna. Allora apparisce Euripide, il quale, sotto diversi travestimenti, procaccia di liberare il cognato: ora egli è Menelao che ritrova la sua Elena in Egitto, ora Eco che deplora la trista sorte d'Andromeda incatenata, ora Perseo che vuole infrangere le ritorte di essa. Finalmente riesce ad Euripide di mettere in libertà Mnesiloco, ricorrendo agl'incanti d'una sonatrice di flauto per sedurre il birro (ch'è un goffo barbaro), alla cui guardia egli era stato affidato. Queste scene di parodia, tessute quasi totalmente con parole delle tragedie, sono impareggiabili. In generale, possiamo esser sicuri del motteggio più ingegnoso e più mordace, qualunque volta si tratta d'Euripide. Si direbbe che lo spirito d'Aristofane diviene doppiamente caustico allora quando e' si serra addosso alle tragedie di questo poeta.

Molto si è parlato della comedia delle *Nubi*, ma senza ben comprenderla, e senza sentirne il merito. Questo componimento dovè dimostrare che l'inclinazione alle frivole ricerche della filosofia facea trascurare a' Greci li esercizj guerreschi, — che vane speculazioni di questa fatta non servivano se non a corrompere i principj della religione e della morale —, e che finalmente le arguzie de' sofisti rendevano equivoci tutti i diritti, e faceano spesso trionfare la cattiva causa. Il Coro, composto di nuvole parlanti (idea bizzarra, e la cui esecuzione richiedeva abiti molto straordinarj), è un'immagine de' pensieri metafisici che non posano già su 'l terreno dell'esperienza, ma che, privi di forma

e di consistenza, spaziano nella regione de' possibili. Uno de' modi abituali con che Aristofane maneggia i suoi scherzi, è quello di pigliar le metafore secondo la lettera, e di presentarle agli occhi degli spettatori. In quella guisa che d'un uomo tutto immerso in meditazioni incomprensibili si dice ch'egli vola negli spazj imaginarij, così pur Socrate, adagiato in un corbello, si libra realmente per l'aria, e pare che giù cali dal cielo. Io non presumo di sostenere che una simile baja fosse bene applicata; v'è però motivo di credere che la filosofia di Socrate fosse più diretta verso l'idealismo, e meno appropriata all'uso popolare, che non ci fa supporre Senofonte. Altrimenti, come mai Aristofane avrebbe egli scelto il rispettabile Socrate, il risoluto avversario de' sofisti, a personificare la vaga e sottile metafisica? Senza dubbio egli era mosso dall'animosità, nè io voglio in questo giustificarlo; ma la scelta del nome, certamente biasimevole, non toglie che la comedia non sia ben composta. Aristofane era di sentimento esser questa la più perfetta di tutte le sue produzioni; non bisogna però star contenti a un simile giudizio. Egli suole, in ogni occasione, compartirsi li elogi più pomposi. Forsechè pareva a lui che questa ingenua franchezza appartenesse alla licenza comica. Del resto le *Nubi*, per quanto sembra, furono mal accolte alla rappresentazione; e questa comedia concorse due volte al premio senza conseguirlo.

Quella delle *Rane*, come dissi, ha per iscopo di prevenire la decadenza dell'arte tragica. Euripide era morto, e così pur Sofocle e Agatone; nè più rimanevano che poeti di second'ordine. Bacco, a cui duole della morte

d' Euripide, vuole andare in cerca di esso all'inferno. A tale oggetto, questo Dio si veste la persona d' Ercole; ma, benchè munito della clava e coperto della pelle di leone, lo rassimiglia così poco nel suo modo d'operare, che dà molto da ridere per la sua codardia. Da questa scappata si può giudicar qual fosse l'audacia d'Aristofane. Il Nume tutelare dell'arte sua, in onore di cui si dava lo spettacolo, non era al sicuro da' suoi dileggi. Egli credea senza dubbio che fosse così lecito scherzar con li Dei, come con li uomini. Bacco adunque va remigando su l'Acheronte, e le rane accompagnano la sua navigazione co' l' loro armonioso gracidiare. Il Coro, propriamente detto, è formato dalle Ombre degl' iniziati ne' misteri eleusini, e canta versi di stupenda bellezza. Bacco giunge all'inferno, e vi trova Euripide a contendere il trono della tragedia ad Eschilo che lo aveva occupato prima di lui. Plutone presedeva al tribunale; ma come vede Bacco, gli rimette la decisione di questa grande contesa. I due poeti, Eschilo co' l' sublime suo sdegno, ed Euripide con la sua sottile vanezza, trattano a vicenda la propria causa, e danno prove della loro abilità. Essi cantano e declamano a gara. Tutta questa dipintura è molto bene caratterizzata. Finalmente vien recata una bilancia, ove ciascuno mette un verso dalla sua parte; ma comunque s'affanni Euripide di trovar versi di gran peso, vede sempre salire il suo guscio subito che Eschilo ha posto un verso nell'altro. Alla fine quest'ultimo si annoja d'un cosiffatto esperimento, e dice a Euripide di metter sè stesso nella bilancia insieme con tutte le sue produzioni, con la moglie, co' figli e co' l' suo servo Cefisofonte;

laddove esso (Eschilo), ponendo solamente due versi dall'altro lato, sarà sicuro di contrapesare ogni cosa. Frattanto Bacco ha pigliato la parte d'Eschilo, e, tuttochè avesse giurato a Euripide di trarlo dall'inferno, se ne scioglie con la massima di lui medesimo, dicendo:

Giurava il labro, ma taceva il core.

Eschilo ritorna pertanto fra' vivi, e lascia, durante la sua assenza, il tragico scettro a Sofocle (*).

Le *Vespe*, a mio parere, sono la più debole delle comedie d'Aristofane. Il soggetto n'è troppo circoscritto; poichè la dipintura d'una malattia morale individuale, com'è la mania de' processi, non ammette un'applicazione generale, e l'azione, oltre a ciò, è tirata di troppo in lungo. Lo stesso poeta, questa volta, parla con grande modestia de' suoi mezzi di divertire, e non promette agli spettatori un riso inestinguibile.

Li *Uccelli*, in quella vece, si fanno ammirare per la invenzione più brillante nel genere del maraviglioso, e

(*) Si può qui ripetere l'osservazione che già feci parlando degli *Acarnesi*: la scena era prima a Tebe, soggiorno di Bacco e d'Ercole; poi si cambiava la decorazione senza che Bacco se ne fosse partito, e rappresentava la sponda dell'Acheronte. Si supponeva che il fondo dell'orchestra fosse il fiume medesimo cui Bacco dovea tragittare. Egli s'imbarcava ad una delle estremità del *loggion*; e quando approdava all'altra, la decorazione, che s'era di nuovo cambiata durante il suo tragitto, rappresentava l'inferno con la regia di Plutone nel centro. Nè questa è una semplice supposizione; giacchè l'antico scoliaste prova positivamente, seguendo la medesima comedia, ciò eh' io asserisco.

dilettano mercè della più viva allegrezza. È questa una poesia aerea, alata, stravagante, come li enti ch'ella dipinge. Io non posso andar d'accordo con l'antico Critico che attribuisce a questa comedia un senso occulto, e crede ch'ella sia la satira più generale e più manifesta così del Governo d'Atene, come del complesso della costituzione sociale. Quanto a me, non vi saprei scorgere altro che l'innocente giuoco d'una immaginazione procace e faceta, che tocca lievemente ogni cosa, e si ride non meno degli uomini, che degli Dei, ma senza mirare a uno scopo particolare. Il poeta con molto ingegno fece entrar nel cerchio della sua finzione tutto ciò che l'istoria naturale, la mitologia, la scienza degli Auguri, le favole d'Esopo, e fino a' proverbj popolari reschi gli somministravano intorno agli uccelli. Egli rimonta infino alla cosmogonia, e ricorda che, avanti la nascita del mondo, la Notte, fornita di grand'ali nere, partorì un uovo, d'onde balzò fuori l'Amore con l'ali d'oro, il qual diede l'esistenza a tutte le cose. Due fugitivi dell'umana specie arrivavano nella provincia degli uccelli; questi vogliono sopra di loro far vendette di tutte le ingiurie che ricevettero dagli uomini. I viandanti si traggono d'impaccio, dimostrando a tutta la piumata razza la sua grande superiorità su 'l resto delle creature. Essi consigliano li uccelli di unire le lor forze per formare un grande Stato; e quindi viene eretta in alto di sopra alla terra la meravigliosa città di *Nefelococcigia* (nome tratto dalle nubi e dai cuculi). Tutte le generazioni d'ospiti non convitati, sacerdoti, indovini, geometri, legislatori, avvocati, vogliono venire a nidificare in questa città; ma ne

sono espulsi. S'imagina una nuova specie di Numi a similitudine degli uccelli, in quella guisa che li uomini ne avevano creati a similitudine loro, e si circonda l'Olimpo di mura, acciòchè l'odore delle offerte più non salga alle antiche Divinità. Questi miseri Iddii, ridotti agli estremi, spediscono alla città degli uccelli un'ambascieria composta d'Ercole il famelico, di Nettuno che secondo il solito giura pe' il suo proprio nome e d'un Dio di Tracia, il quale, non sapendo bene il greco, s'esprime in un pessimo dialetto. Questi plenipotenziarj acconsentono a tutto, e la sovranità del mondo rimane agli uccelli. Questa finzione, che pare molto simigliante a un racconto di Fate, contiene tuttavia un senso filosofico, poichè invita a cambiare il punto di vista delle osservazioni umane, e a considerare dall'alto il complesso delle cose.

Li antichi Critici ne insegnano che il poeta Cratino era molto rinomato pe' suoi motteggi frizzanti e bene applicati; ma ch'egli mancava di piacevolezza, e non avea l'arte di sviluppare nè di riempire in un modo felice il disegno delle sue comedie. Essi pretendono ch'Eupoli, all'incontro, fosse leggiadro ne' suoi scherzi, e talmente esperto nell'adornare le sue idee d'immagini ingegnose, che non gli era uopo della parabasi per far comprendere tutto quello ch'c'volèa, ma che in quel cambio era privo di forza satirica. Finalmente Aristofane, secondo il loro avviso, possedea di per sè le prerogative di que' due poeti. Si trovava nell'opere sue il piacevole e il caustico insieme congiunti nelle più giuste proporzioni, e i loro effetti combinati avevano del frizzante e del leggiadro a dovizia. Mi par quindi

poter inferire da queste notizie, che, fra le opere da noi fino a qui trascorse, i *Cavallieri* s'accostino vic più al genere di Cratino, e li *Uccelli* a quello d'Eupoli. Non ostante il pregio che attribuisce Aristofane alla sua propria originalità, e con tutte le lodi ch'egli si comparte per non avere imitato persona, è difficile il credere che, vivendo in mezzo a tanto illustri rivali, egli si avesse potuto preservare da qualunque influenza estranea. Se far si può fondamento sopra questa congettura, ci dee soprattutto dolere la perdita dell'opere di Cratino, in quanto a ciò che riguarda le notizie de' costumi e la costituzione d'Atene, — e quella de' componimenti d'Eupoli, per rispetto alla forma ch'egli avea saputo dare all'arte della comedia.

Il *Pluto*, tal quale è giunto infino a noi, è giudicato per una delle ultime opere d'Aristofane; ma è verisimile che sia uno de' suoi primi esperimenti rifatto. Il *Pluto*, in quanto alla sostanza, appartiene al genere dell'antica comedia; nondimeno, una maggior moderazione nello scherzo personale e una tinta generale più dolce l'accostano alla comedia mezzana. Quest'ultimo genere di composizione fu introdotto per verità in forza d'una legge formale imposta dal Governo; ma si può tuttavia supporre che già qualche tempo innanzi alla legge fosse divenuto pericoloso al poeta comico il dare tutta la possibile estensione al privilegio ch'egli godeva. S'egli è vero, come si asserì da taluni e si negò da altri, che Alcibiade facesse affogare Eupoli per punirlo d'aver diretto contro di lui una satira dialogizzata, non ci ha veruna allegria comica che resister possa all'idea d'un egual pericolo.

LEZIONE VII.

Se vi ebbe una comedia mezzana che tener si possa per un genere particolare. — Origine della nuova comedia, o sia di ciò che noi chiamiamo semplicemente comedia. — La comedia è un genere misto. — Qual è il suo lato prosaico. — Il verso è egli veramente necessario alla comedia? — Se si possa ammettere la divisione generale del genere in comedie d'intreccio e in comedie di carattere. — Del comico fondato su l'osservazione, del comico confessato, e del comico arbitrario. — Morale della comedia. — Plauto e Terenzio considerati come imitatori de' Greci, e come quelli che ne danno un'idea degli originali che ci mancano; differenza della loro maniera d'imitare. — L'intreccio della comedia greca era fondato sopra i costumi e la costituzione d'Ate-ne. — Statue al naturale di due poeti comici.

LI antichi Critici ammettono l'esistenza d'una comedia mezzana fra l'antica e la nuova, ma variano intorno al carattere che piace loro d'assegnare a questo preteso genere. Alcuni dissero che ciò che lo contraddistingue è l'abolizione del Coro; ed altri ch'è lo sbandimento del motteggio personale e de' personaggi rappresentanti individui reali. Tuttavia l'uso d'introdurre personaggi conosciuti su la scena non fu mai giudicato necessario nell'antica comedia. I personaggi della maggior parte de' componimenti d'Aristofane non sono storici, ma puramente immaginari; essi portano de' nomi significativi, alla guisa della nuova comedia; e il motteggio individuale non è impiegato che nelle particolarità. Ma ciò ch'era veramente essenziale alla natura del genere, si è che fu permesso di usare simili mezzi. Perduto ch'ebbero i poeti un tal privilegio, non furono più in istato di presentare sotto un aspetto giososo il Governo e i pubblici negozi,

e, restringendosi alla imitazione della vita privata, tolsero il Coro tutto il suo significato. Una circostanza accidentale contribuì ancora a far abolire il Coro. Li abiti e l'istruzione di questa moltitudine d'attori erano grandi oggetti di spesa. Allorchè la comedia, insieme co' suoi diritti politici, perdette la dignità d'una festa religiosa, e s'abbassò a livello d'un semplice divertimento, il poeta non trovò più protettori nè sì potenti nè sì zelanti che sovvenir volessero alle spese richieste dal Coro.

Platonio attribuisce ancora un altro carattere alla comedia mezzana; egli dice che il pericolo de' soggetti politici costrinse i poeti a rivolgere le loro facezie contro d'ogni specie di poesia seria, sia epica, sia tragica, e a dimostrarne le stranezze e li assurdi: egli asserisce che l'*Edlosichon* d'Aristofane, comedia molto posteriore alle altre, fu composto con questo disegno. Ora si vede che una tale idea rientra in quella della parodia, d'onde

siamo partiti trattando dell'antica commedia. Platonio adduce per esempio di questo genere di composizione l'*Ulisse* di Cratino, in cui si metteva in ridicolo l'Odissea. Ma secondo l'ordine de' tempi, un'opera di Cratino, poeta di cui Aristofane annunzia la morte nella sua commedia della *Pace*, non può spettare alla commedia mezzana. Senza che si trovano esempi di simili soggetti ne' poeti comici più antichi; l'opera d'Eupoli, nella quale egli dipinge il così da noi chiamato paese di cuccagna, non era forse una parodia delle tradizioni poetiche del secolo d'oro? Il viaggio di Trigeo al cielo, e quello di Bacco all'inferno, non sono egli, in Aristofane, imitazioni burlesche dell'alte gesta di Belerofonte e d'Ercole celebrate dall'epopeja e dalla tragedia? E d'avvantaggio non si conoscono forse le parodie d'una quantità di scene tragiche staccate?

In vano adunque si cercherebbe nella scelta esclusiva d'un genere particolare di scherzi il carattere distintivo della commedia mezzana. Solo dal senso allegorico della composizione e dalla verga magica del poeta si può riconoscere l'antica commedia. Allorchè queste condizioni essenziali al genere si presentano a' nostri occhi in una commedia greca, possiamo francamente decidere ch'ella non è posteriore all'opere d'Aristofane.

Siccome fu una proibizione che, privando l'antica commedia della sua libertà, diede origine alla nuova, così è facile a comprendere che ci dovette essere un tempo intermedio di vacillazione e di sperimenti diversi infino a tanto che l'arte comica si andò sviluppando sotto nuova forma, e l'ebbe definitivamente adottata. Si potreb-

bero dunque ammettere differenti specie di commedia mezzana, o piuttosto diverse gradazioni fra l'antica e la nuova, come fecero parecchi Letterati. Tutte queste distinzioni possono cadere in taglio nell'istoria dell'arte; ma sotto il punto di vista teorico un passaggio graduato non costituisce un genere.

Noi ci faremo dunque a parlare della nuova commedia, composizione drammatica ch'è la medesima, in quanto alla sostanza, che la nostra commedia moderna; ma, per formarsene una giusta idea, bisogna collocarla nel complesso dell'istoria dell'arte. Considerandola in tal guisa, piuttosto che in un modo assoluto, si renderà facile il riconoscere esser questo un genere misto e ristretto, i cui elementi ed i cui confini si distinguono di leggieri. Quelli che tengono la nuova commedia per la specie pura e originale, obliano affatto la commedia antica, o vero non la considerano se non come i primordi informi d'un'arte ancor rozza; nondimeno Aristofane è infinitamente prezioso per questo appunto ch'egli ce la fa conoscere, intanto che ne conserva un saggio unico di ciò che invano si cercherebbe altrove nell'universo.

Puossi in un certo modo tener la nuova commedia per la commedia antica raddolcita e addomesticata; ma, quanto all'originalità, tutto quello che ancor s'avvicina allo stato selvaggio è assai più curioso a osservare. I nuovi autori comici, privati del libero esercizio dello scherzo, cercarono un compenso a tal perdita, togliendo dalla tragedia un elemento serio, che introdussero nella forma della composizione, nel nodo dell'intreccio, e nell'impressione che si studiavano di fare. Abbiamo veduto

come la tragedia era già discesa dall'altezza ideale, sia con l'appressarsi alla realtà mediante la dipintura de' caratteri e il tenore del dialogo, sia co' l manifestare una tendenza verso l'istruzione pratica, cioè a dire verso lo scopo d'insegnare agli uomini di ben ordinare così la loro vita cittadina e domestica, come tutte le particolarità che la compongono. Aristofane diede spesso la haja ad Euripide intorno a questa direzione verso l'utile: Euripide in fatto era il precursore della nuova commedia; li autori di questa classe lo hanno segnatamente vantato, e i più si sono dichiarati suoi discepoli. Euripide avea tanta corrispondenza co' essi, che parecchie sentenze tratte dalle sue tragedie furono attribuite a Menandro; e ne' frammenti di Menandro si trovano discorsi che s'inizzano manifestamente alla dignità tragica.

La nuova commedia (che nominerò per lo più senza epiteto, per distinguerla dall'altra, a cui sempre aggingerò la qualificazione d'antica) è un misto di serio e d'allegro; il poeta non si fa più beffe nè dell'universo intero, nè di qualunque ispirazione elevata; egli non è più dominato da un estro festoso, ma cerca l'allegria negli oggetti medesimi che presenta. Egli dipinge ne' caratteri e nelle situazioni degli uomini ciò che dà presa allo scherzo, ciò che v'ha di solazzevole e di ridicolo; la sua finzione non può più esser l'opera senza modello della sua imagiutiva, ma bisogna ch'ella sia verisimile, cioè che sembri reale. Noi dunque dobbiamo sottomettere questo ideale comico della natura umana intorno a cui ci siamo occupati, all'angusta legge dell'imitazione della vita, considerarlo per

questo nuovo rispetto, e determinare in conseguenza le specie secondarie e le differenti gradazioni del genere.

L'ispirazione seria della tragedia trasvola verso l'infinito. L'oggetto della poesia tragica è il conflitto che insorge nell'uomo fra la sua natura illimitata e la sua natura circoscritta. Per l'opposito il serio temperato della commedia si ferma dentro al cerchio dell'osservazione. In luogo del Destino, ci si vede apparire il Caso; poichè tale è il modo co' l quale concepiamo l'idea di ciò ch'è fuori del poter nostro, allorchè non s'iniziamo di sopra alla regione dell'esperienza. Quindi troviamo ne' frammenti che ci rimangono della nuova commedia, diverse sentenze su' l Caso, così come la tragedia ce ne porge su' l Destino. L'inflessibile necessità non può esser posta in contrasto se non se con la libertà morale: la destrezza, all'incontro, può trarre un felice partito dal caso; e qui sta la vera istruzione della commedia: ella non offre, al pari dell'apologo, che una morale di prudenza. Un antico Critico recò in pochissime parole questa idea, quando disse che la tragedia c'insegna a fuggire la vita, e la commedia a ordinarla.

L'antica commedia è un giuoco fantastico, una visione aerea e ridente che alla fine si risolve in nulla, non lasciando altro vestigio di sè medesima che il senso ch'ella racchiudeva: la nuova per l'opposito si sottomette nella sua forma esterna alle leggi del serio; rigetta tutto quello che sarebbe contraddittorio, tutto quello che distrugger potrebbe il suo scopo; ella procaccia di formare un tutto ben collegato; ha il suo sviluppo e il suo scioglimento al pari della tragedia, e inegual modo intreccia li avvenimenti,

come cause ed effetti reciproci, senza indirizzarli, è vero, a un'idea elevata, ma tali pigliandoli quali ce li porge l'esperienza. Se la tragedia cerca di lasciar la nostr'anima in uno stato contemplativo in cui il sentimento sia soddisfatto, del pari la commedia vuol farci arrivare a un punto di riposo, almeno apparente, in cui sia contenta la ragione. È questa, per dirlo così in passando, una delle maggiori difficoltà che dee superare l'autor comico; vuolsi che alla fine del suo drama egli ponga destramente da banda tutte le contradizioni, il cui variato giuoco ne porse diletto; ma quando gli riesce di conciliar tutto, quando i pazzi diventano savj, quando i viziosi sono corretti o puniti, ogni impressione d'allegria è ita.

Tali sono li elementi comici e tragici della commedia. Bisogna aggiungerne un terzo, che non è pure poetico, voglio dire la imitazione della realtà, il ritratto della vita. Le immagini ideali e le bizzarre caricature non s'arrogano così nelle arti del disegno, come nella poesia, alcun'altra verità, che quella dell'espressione. Esse vogliono darci un'idea, non già rappresentare un individuo; in somma il loro fine non è di produrre l'illusione. La tragedia s'indirizza all'anima; l'antica commedia parlava all'immaginativa: da poi che la commedia, applicandosi all'imitazione della vita reale, cessò di far operare le nostre facultà attive, ella dovette cercare un compenso per lo spirito e per la ragione nella verisimiglianza della composizione. Io non intendo già per verisimiglianza il calcolo delle probabilità applicato agli avvenimenti; poichè se l'autore avesse a interdirti ogni combinazione tanto o quanto straordinaria, e atte-

nersi a ciò che si vede ogni giorno, egli non potrebbe nè pur divertire: io parlo della verisimiglianza de' caratteri. La commedia è un quadro fedele de' costumi contemporanei; ella debb'essere locale e nazionale; e, dove sia trasportata in tempi e paesi differenti dal nostro, bisogna che ne li faccia conoscere. I caratteri comici non possono tuttavia essere interamente individuali; vengono essi composti di ciò che v'ha di più risentito ne' diversi personaggi del medesimo genere, affinchè abbiano aria di rappresentare tutta una classe; ma vi si aggiungono pure di molte qualità particolari, affinchè il tutto abbia vita, e non sembri la semplice personificazione d'un'idea astratta.

Ma la commedia, considerata qual esatta imitazione de' costumi sociali e domestici, è veramente un ritratto. Questo lato prosaico del genere debb'essere determinato differentemente, secondo i tempi ed i luoghi; dove che il motivo comico, giusta il suo principio poetico e universale, dee sempre rimanere il medesimo.

Li antichi aveano già riconosciuta la commedia per una copia esatta della realtà; e Aristofane il grammatico esprime questa idea in un modo assai ingegnoso, se bene alquanto affettato, gridando: *O vita!, e tu Menandro!, quale dei due imitò l'altro?* Ecco ciò pare che ne dice Orazio:

. . . . *quidam, commedia necne poema
Esset, quævivere: quod acer spiritus, ac vis
Nec verbis nec rebus inest; nisi quod pede certo
Differt sermoni sermo merus. At pater ar-
Sevit, etc.* dens

Ma Orazio risponde a quest'ultima obiezione:

. *Numquid Pomponius istis
Audiret leviora, pater si viveret?* (*).

Per decidere se la comedia è di fatto un componimento poetico, bisogna por mente a ciò che la innalza di sopra al suo modello. Che cosa dunque la distingue dalla semplice imitazione d'un fatto particolare? Primieramente ella forma un tutto concepito dalla immaginazione, e le cui parti ben proporzionate e fra loro ben corrispondenti sono insieme accozzate con arte. In oltre, ella riduce alle leggi della rappresentazione teatrale li oggetti che offre alla nostra vista, allontana li accessorj estranei e ogni avvenimento che turbar possa la nostra impressione, mentre racchiude in breve spazio e sottopone a rapido corso tutto ciò che appartiene all'azione ch'ella dipinge. Una viva luce diffusa sopra caratteri e situazioni meglio ritratte fa comparire e li uni e le altre con uno splendore che il dubio lume e li indeterminati contorni della realtà non danno punto alla vita. È dunque certo che il principio poetico domina nella forma della comedia; l'elemento prosaico risiede nella sostanza, nel soggetto, in quella simiglianza che si desidera ella abbia, considerato il mondo qual è, con un avvenimento vero.

Noi pur vorremmo, se ci fosse possibile, troncato oramai una questione spessissimo agitata, e decidere se il verso è essenziale alla comedia; o vero, in altri termini, se un'opera di questo genere, scritta in prosa, è sempre una produzione difettosa. Parecchi Critici si sono risolti per l'affermativa, appoggiandosi all'an-

torità degli Antichi, i quali non ammettevano su la scena che opere composte in verso; nondimeno è possibile che i Greci e i Romani fossero a ciò indotti da circostanze particolari; e fra l'altre cose citar possiamo la grande estensione de' loro teatri, ove l'energica pronunzia del verso contribuiva a far sentire li attori. Questi Critici obliano ancora che i mimi di Sofrone, cotanto da Platone ammirati, erano scritti in prosa (6). Pare che questi mimi (se almeno giudicar ne possiamo da alcuni idilli di Teocrito in esametri, che si crede sieno stati conati sopra questo modello) offerissero dipinture dialogizzate della vita ordinaria, ov'era attentamente evitata qualunque apparenza di poesia. Nè pure la forma non ne doveva essere poetica, giacchè non vi si trova alcun nodo generale: sono scene di per sè, in cui una cosa tien dietro all'altra senza preparazione, e solo per effetto del caso. È nondimeno verisimile che la mancanza d'interesse drammatico vi fosse compensata dalla perfezione della pantomima, o vogliam pur dire da una imitazione dilettevole delle consuetudini particolari e proprie alle diverse classi d'individui.

Nella stessa comedia versificata è uopo che la elocuzione si scosti il meno possibile da quella della vita abituale, in quanto alla scelta ed all'accozzamento delle parole. Le licenze poetiche, necessariamente ammesse in tutti li altri generi, sono in questo interdette; la struttura del verso dee sembrare che si presenti da sè, senza nuocere alle forme del discorso corrente, alla libertà, alla trascuranza istessa della conversazione. Non bisogna che il movimento animato del

(*) Horat. Satirar. lib. I, sat. IV.

ritmo serva a rialzare i personaggi come nella tragedia, ove l'insolita elevezza della favella diventa, dirò così, un coturno morale: i versi, nella commedia, devono solamente contribuire alla rapidità, alla eleganza, all'ornamento del dialogo. Prima che risolversi a scrivere un'opera di questo genere in versi o in prosa, è necessario considerare se torni meglio al fine che si ha per mira il dare alla elocuzione la vaghezza d'una forma più limata, o vero il comprendere nella imitazione della vita quella de' difetti di lingua che l'educazione o altre cause fanno contrarre a diverse classi della società. Ma questo caso è sì poco frequente, che rimane fuor di dubbio non dipendere da altro la gran voga in cui di fresco è venuta la commedia in prosa, fuorchè dal maggior comodo degli autori e de' comedianti. Io consiglierei pertanto a' nostri autori tedeschi in particolare l'accurato lavoro della commedia versificata ed anche rimata. Siccome noi (*Tedeschi*) non facciamo ancora che cercare un genere comico nazionale, nè infino a qui l'abbiamo veramente ritrovato, così tutte le nostre composizioni guadagnerebbono un certo che di consistenza dall'usar questa forma più serrata, e si schiverebbero parecchi errori contra il gusto. Noi non siamo al presente in quest'arte sì grandi maestri, che osar possiamo d'abbandonarci a un'amabile negligenza (7).

Poichè abbiamo riconosciuto esser la commedia un genere misto che si compone d'elementi comici, tragici, poetici e prosaici, è evidente ch'ella offrirà, volendo, tante suddivisioni, quanti sono i diversi principj ch'vi possono a vicenda dominare. Dove il

poeta, animato d'una vena di follia, prenda in giuoco le sue proprie invenzioni, ne risulterà una farsa; dov'egli si restringa a presentare il lato ridicolo de' caratteri e delle situazioni, evitando al possibile qualunque mescolanza di serio, avremo una pura commedia; e dove il serio prenda un po' di campo così nel fine generale della composizione, come nell'interesse e ne' sentimenti ch'ella inspira, il suo lavoro passerà al genere del drama istruttivo o commovente, nè v'è allora da fare che un passo per arrivare alla tragedia urbana. Si menò grande rumore intorno a quest'ultima sorta di drammi, come se fosse una invenzione nuova e importante; s'immaginò pure a questo proposito una teorica particolare, e quindi Diderot compose una poetica in favore del suo drama lagrimoso, così fortemente schernito da poi. Tuttavia, la parte nuova ne era precisamente la parte fallita; poichè non ci si vedeva che il naturale affettato, la pedanteria nelle relazioni domestiche, e la pretensione di sempre commuovere.

Se noi possedessimo la letteratura greca nella sua interezza, senza dubbio vi troveremmo esemplari per tutti i generi di composizioni drammatiche; se non che l'anima serena ed armonica de' Greci non permettea loro per certo di presentar tristemente un oggetto sotto a un solo de' suoi aspetti, ma raccoglievano e ordinavano i diversi elementi con saggia misura, e con assegnar loro felici proporzioni. Non abbiain noi, nello scarso numero di componimenti che ci restano di Plauto, un drama che si può chiamar commovente, voglio dire *I Captivi*? *La Suocera* (*Hecyra*) di

Terenzio non è forse un vero quadro di famiglia, laddove l'*Anfitrione* s'accosta all'ardita fantasia dell'antica comedia? *I Menecmi*, o sia *I Gemelli*, non sono egli una comedia d'intreccio rozzamente abbozzata? Finalmente non si trovano forse, in tutte le opere di Terenzio, de' passi istruttivi, passionati, e anro profondamente patetici? Quanti non ce n'ha di questo genere nella prima scena dell'*Heautontimorumenos* (cioè l'*Asfannatore*, o l'*Aspreggia se stesso*, come traduce l'Alfieri)?

Noi speriamo che, sotto il punto di vista che abbiamo presentato, le diverse specie d'opere drammatiche affini con la comedia troveranno il luogo che lor s'appartiene: noi però non le distribuiamo in classi totalmente separate, non altro vedendo che una serie di gradazioni nel tenor della composizione, in cui non si possono notare trapassi improvvisi e fortemente risentiti. Ci riuscirebbe altresì difficile l'adottare in un modo assoluto l'ordinaria divisione del genere in comedie d'intreccio, o d'*intrigo*, come si dice da taluni, ed in comedie di carattere. Una buona comedia debb'essere a un tratto e l'una e l'altra cosa, senza di che mancherebbe o di soggetto o di movimento. Vero è però che la dipintura caratterizzata e l'azione possono a vicenda trovarsi in prima linea. Lo sviluppo de' caratteri comiei richiede situazioni di contrasto, le quali risultano da quella collisione de' disegni premeditati con li effetti del caso, che abbiamo chiamato *intrigo*. Come a tutti è noto, la voce *intrigo*, nel corrente linguaggio d'oggi, e nella vita commune, significa un secreto raggiro, il quale consiste nell'impiegar l'astuzia e la

disimulazione per condurre li altri a' nostri fini, senza ch'è se ne avvegghano, e senza che lo vogliano. Ora i due sensi di questa parola si trovano congiunti, allorch'essa viene applicata alle opere teatrali; poichè l'astuzia d'un persouaggio è per li altri una contrarietà fortuita.

Con tutto questo si può, volendo, dare a una comedia il nome di comedia d'intrigo, allorchè i caratteri non vi sono che leggermente indicati, e servono solamente, in ogni caso, a porger motivo alle azioni de' personaggi, intantochè la molteplicità degli accidenti e il sopravvenimento d'un nuovo imbroglio nel punto in cui si crede che tutto sia per rischiararsi, non vi lasciano che poco spazio allo sviluppo morale. I Critici francesi hanno messo alla moda d'assegnare a ciò ch'essi chiamano comedia di carattere, una grande superiorità su la comedia d'intreccio o d'intrigo che chiamar la vogliamo; forse ch'egli riferiscono tutto all'istruzione, e non veggono nello spettacolo che il profitto che se ne può trarre. È bene il vero che nulla rimane in noi d'una comedia d'intreccio; ma perchè non sarà egli permesso di divertirsi, senz'altro fine, per mezzo d'un ingegnoso folleggiare? Quanta invenzione non ci è mai in una buona comedia di questo genere? Non è forse un trastallo pe'l nostro spirito quel vedere l'un dopo l'altro tanti inaspettati ripieghi? E il variato giuoco di tanti accidenti bizzarri non è forse un vivo piacere per l'immaginazione? Questo se non altro è ciò che l'esempio di parecchie comedie spagnuole ha sufficientemente provato.

La comedia d'intreccio viene accusata d'allontanarsi dal corso naturale

degli avvenimenti, che è a dire d'essere inverisimile. Il che non è giusto se non fino a un certo segno. Il poeta, è vero, ci presenta tutto quanto vi ha di più straordinario ed anche di più incredibile: spesso, di bel principio, e' si fa lecita una grande inverisimiglianza, come, v. g., la perfetta conformità di due persone, o un travestimento di cui nessuno s'accorge; ma bisogna che tutti li accidenti che derivano da questa prima supposizione ne pajano l'effetto necessario, e vogliamo che ci si renda buon conto di tutte le conseguenze de' fatti conceduti. In oltre, siccome per ciò che riguarda il fondamento dell'azione, il poeta non ci offre che un lieve giuoco dello spirito, così noi giudichiamo con tanto maggior severità l'esecuzione del suo lavoro per tutti li altri rispetti.

Nella comedia in cui si disegnano i caratteri con tratti più risentiti, è uopo che i personaggi sieno aggruppati con arte, dimodochè si facciano scambievolmente risaltare. È però vero che questo metodo è soggetto a degenerare in uua ordinazione troppo sistematica, dove ciascuna dipintura ha simmetricamente il suo contrapposto, ed ove il tutto piglia un certo che d'aspro e d'affettato. Parimente non ci ha gran merito in quelle comedie nelle quali i differenti personaggi non servono che a far passare per tutte le prove possibili un carattere principale, soprattutto allor quando un tal carattere non consiste in altro che in una abitudine o in una opinione particolare, come se una qualità di per sè potesse formare un individuo, nè dovess'egli presentarsi sotto più d'un aspetto.

Ho già mostrato ciò ch'era l'ideale della natura umana nell'antica come-

dia. Poichè dunque la comedia odierna si propone d'imitare la realtà, ella dee, secondo la regola, interdirlsi l'esagerazione approvata e volontaria del primo teatro de' Greci; bisogna che procuri di darne de' piaceri differenti e che vie più s'accostino alla natura del serio: il che s'ottiene da essa con volgersi principalmente a sviluppare di mano in mano caratteri notabili.

Due generi di comico differenti possono dominare ne' caratteri: l'uno, cui darò il nome di comico d'osservazione, non esiste che agli occhi dello spettatore; l'altro, che nominerò comico confessato, si manifesta eo 'l pieno consenso del personaggio. Il primo ricerca maggior finezza, e appartiene specialmente all'alta comedia; il secondo eccita una sorta d'allegria che maggiormente si conviene alla farsa. Vedrò di spiegarmi più chiaramente.

Vi sono ridicolosaggini, pazzie, stravaganze d'ogni specie, o al tutto ignorate da chi n'è preso, o eli'egli è indotto a nascondere, se per sorte un cotal poeo se ne accorga. Egli si rende così persuaso che i suoi difetti gli nocerebbero in faccia agli altri, che ben si guarda d'apparir quello che è in realtà; ma il suo secreto gli sfuge mal suo grado, e senza sua saputa. Come dunque l'autor comico vuol dipingere siffatti individui, si bisogna ch'egli ci presti il suo proprio talento d'osservazione, affinchè possiamo conoscerli. L'arte sua consiste nel lasciarne trasparire alla sfugita il carattere, per mezzo di tratti leggerissimi, e fa d'uopo ch'egli collochi il suo oggetto in guisa che le più fine gradazioni non iscappino dall'occhio altrui.

A rincontro, vi sono certe debolezze o cattive abitudini morali che si

riguardano con una sorta di compiacenza da chi le ha contratte, e che, lontano dal volerle correggere, egli anzi nutre e accarezza affettuosamente. Di tal fatta sono spesso quelle inclinazioni che senza verun disegno di nuocere e senza desiderio d'usurpare li altrui diritti provengono semplicemente dall'impero della sensualità. Questi difetti possono per altro andar congiunti con un grado sufficiente di spirito e di senno; e quando il personaggio in cui si trovano ritorna in sè stesso, quand'egli si diverte a proprie spese e di buon animo *confessa* li errori suoi agli altri, cercando solamente di conciliarsi la loro benevolenza per mezzo del diletto ch'ei loro procura, costui ci presenta ciò ch'io nomino *comico confessato*. Questo genere suppone sempre un personaggio in certa guisa doppio, la cui metà ragionevole, che si fa ginoco dell'altra metà, ha nell'umore e nell'ufficio suo molta affinità con l'autor comico stesso. Questi si trasporta tutto intero nel suo rappresentante, gl'impone di disegnarsi in caricatura bene spiccata, e di tener segrete pratiche con li spettatori, per ridersi insieme e burlarsi degli altri personaggi. Dalla medesima fonte deriva pure il comico arbitrario, o sia quello de' personaggi fantastici; genere che produce spesso un grand'effetto, benchè i Critici pongano studio a deprimerlo. Vi si può trovare ancora lo spirito e l'estro ardito dell'antica comedia. Il buffone privilegiato (poichè quasi tutti i teatri ne hanno uno, ora arguto e spiritoso, ora goffo e balordo) ha ereditato alquanto di quella gioiale ispirazione, di quell'abbandono pieno di franchezza, e di quella libertà di dir tutto, che avevano in grado così

sovrano i primi poeti comici. È questa una prova di più che la comedia antica, di cui parlammo come del genere veramente originale, non posava già sopra un gusto stravagante e sol proprio a' Greci, ma ch'ella apparteneva di sua natura all'essenza medesima dell'arte comica.

Acciocchè l'allegria degli spettatori si sostenga per tutto il corso d'una comedia, è uopo che l'autore eviti con ogni diligenza tutto quello che potrebbe dare una cotale dignità morale a' suoi personaggi, o ispirare un vero interesse pe' l'oro stato; giacchè sì l'uno e sì l'altra si trarrebbero dietro senza fallo il serio. Qual è dunque il suo segreto per impedire che i sentimenti morali non vengano ad agitar l'anima allorchè le azioni ch'egli rappresenta, sono di qualità da eccitare ora lo sdegno e lo sprezzo, ora il rispetto e la simpatia? Questo segreto consiste in ciò, ch'egli trasporta il suo soggetto nella regione dello spirito. Egli contrapone li uomini li uni agli altri come se fossero oggetti materiali, fa loro cimentare le proprie forze reciproche, e mostra che la vittoria rimane al più destro. Per questo verso, la comedia s'accosta alla natura dell'apologo. Le favole mettono in iscena animali dotati di ragione; e la comedia espone alla nostra vista uomini che fanno servire il loro intendimento a soddisfare l'istinto animale. Quest'ultima espressione s'applica ordinariamente alla sensualità; ma, dandole un significato più esteso, vorrà dire l'egoismo. In quella guisa, di fatto, che il sacrificio de' proprj interessi e della vita medesima innalza l'uomo alla dignità tragica, l'idea esclusiva di sè stesso ne forma un personaggio da comedia; onde vediamo che tutti i personaggi

veramente comici rappresentano cima d' egoisti. Dal momento che l' autore cessa di dare a' suoi personaggi motivi personali, egli esce dallo stile della comedia. Egli non dee metterci in quella disposizione d' animo che ne porta a giudicare se le azioni sono nobili o vulgari, innocenti o colpevoli, ma sì bene in quella che ne fa discernere ciò ch' è goffo o spiritoso, destro o malaccorto, insensato o saggio.

Alcuni esempj renderanno più chiare le mie idee. Il rispetto involontario che abbiamo per la verità, pertiene a' nostri sentimenti di morale più intimi. Una perfida menzogna, che può ruinare un innocente, ci riempie di fiera indignazione, e potrebbe entrare nel dominio della tragedia. Perchè dunque la malizia e l' astuzia sono esse, per confusione di tutto il mondo, un motivo comico così eccellente, almeno allora quando non producono funeste conseguenze, e che, senz' avere un disegno evidente di nuocere, non se ne fa uso che per trarsi d' impaccio, o per conseguire un fine personale? Egli è perchè colui che le impiega, è interamente uscito dalla sfera della morale; così la verità come la menzogna si offrono ad esso come semplici mezzi, e noi pigliamo diletto di tutto lo spirito ch' ei mette in opera per soddisfare sentimenti sì poco elevati. È il vero che noi troviamo ancor più dilettevole che l' ingannatore sia colto a' propri lacci, e che, per esempio, volendo mentire, egli abbia una cattiva memoria; ma lo stato d' un uomo gabbato è sempre in sè stesso non stato comico, quando non abbia nulla di pericoloso. Esso diverte ancor maggiormente quando è l' effetto o d' un cattivo uso delle qualità morali, o della vanità, della

dabbenaggine, delle stravaganze d' ogni fatta; ed allorchè l' inganno e l' errore si trovano d' ambe le parti, e s' incrocicchiano in diverse direzioni, producono frequentemente situazioni piacevolissime. Tale, fra l' altre, è quella di due personaggi che si abbordano con animo d' ingannarsi a vicenda, e che, andando anbedue su l' avviso, non danno fede a nulla di quanto e' si dicono, benchè fingano di cader nella rete, e alla fine si lasciano senza che all' uno sia punto riuscito di capacitar l' altro, ma pur soddisfatti perfettamente dell' esito della loro scalrezza. Tale sarebbe ancora la situazione di due uomini, l' uno de' quali, volendo pure ingannar l' altro, gli dicesse, senza saperlo, la verità, e intanto questi per diffidenza cadesse a vicenda in errore. Si potrebbe quindi comporre una maniera di grammatica comica, in cui si mostrerebbe come le proposizioni più semplici, intrecciandosi insieme, pigliano una forza ognor crescente, e arrivano a produrre de' periodi complicati di grandissimo effetto.

Si potrebbe eziandio provare che quel tessuto di equivochi artifiziosamente disposti, onde si compone la comedia d' intreccio, non è una parte dell' arte comica tanto spregevole, quanto affermano i partigiani delle comedie in cui i caratteri sono più compiutamente sviluppati. Aristotele ne dipinge il ridicolo come una imperfezione, o vero un difetto che non giunge fino a produrre effetti nocivi. Il che certo è detto ottimamente; imperocchè, non prima sentiamo vera pietà, che già se n' è ita la nostra disposizione all' allegria. L' infelicità comica non debb' esser altro che una inquietudine, un imbarazzo che alla fine

si dissipa, o vero al più un'umiliazione meritata. A quest'ultimo genere d'infelicità riferir si debbono que' mezzi corporali d'educazione per li adulti, che il nostro secolo, o delicatissimo, o compassionevolissimo, vuol mettere in bando dal teatro, comechè Molière, Holberg ed altri insigni maestri n'abbiano fatto un uso frequente. L'effetto comico di questi mezzi risulta da ciò, ch'essi dimostrano evidentemente a qual punto i sentimenti dell'anima dipendono da circostanze esterne; sono essi, come fu detto, argomenti perfettamente persuasivi: questi castighi stanno alla comedia, come la morte degli eroi alla tragedia. Qui si distrugge la parte materiale dell'uomo, ma i suoi principj restano inconcussi; là, per l'opposito, è l'ente morale che abjura la sua precedente esistenza, manifestando in un tratto nuovi sentimenti, affinchè la natura fisica non abbia a soffrire.

Se dunque la comedia non tende a far spiccare la dignità della natura umana, nè dirige l'attenzione dello spettatore verso le qualità più degne di stima, come mai vorremo prometterci da essa un'istruzione morale, e con qual diritto si pretenderà ch'ella ne renda migliori? Per poco che si prendano in esame le massime de' Comici greci, si vedrà che in generale non sono che ritratti dell'esperienza. Ora l'esperienza non ci fa conoscere i nostri doveri; la coscienza è quella che ce ne inspira l'immediato sentimento: l'esperienza ci fa soltanto distinguere l'utile dal nocivo. Le lezioni della comedia non si volgono già intorno al merito dello scopo, ma intorno al valore de' mezzi. La comedia insegna, come ho già detto, le regole della prudenza, la morale delle con-

segnenze e non de' principj, quella del successo e non delle intenzioni. Quest'ultima, per contrario, — la sola verace morale —, si collega essenzialmente con lo spirito della tragedia.

Mercè di simili considerazioni, non mancarono parecchi filosofi d'accusar la comedia d'immoralità. Ciò fece Rousseau con molta eloquenza nella sua lettera sopra li spettacoli. È certo che il quadro della società non è edificante; perciò la comedia non la presenta qual esempio da seguire, ma come un salutare avvertimento. Ci ha una parte usuale della dottrina morale che si potrebbe chiamare l'arte della vita. Chi non conosce il mondo, corre pericolo, ne' casi particolari, di fare una falsa applicazione de' principj generali più rispettabili, e, con la migliore volontà, viene a gran rischio di cagionar molto pregiudizio a sè stesso e agli altri. La comedia dee servire a rendere più fino e più giusto il nostro discernimento in ciò che riguarda le vicende e le persone: ecco la sua vera, l'unica sua utilità.

Tali sono le idee generali che debbono dirigerci nell'esame dei diversi autori comici. Io non mi allargherò su i pochi frammenti che ci sono rimasti della nuova comedia de' Greci, nè sopra le indirette notizie che dar ci possono in questo proposito le imitazioni latine.

La letteratura greca era strariera in questo genere. Il catalogo degli scrittori comici, la maggior parte fecondissimi, le cui opere sono per noi perdute, e i titoli delle loro comedie, formano da sè un grosso dizionario. Benchè la comedia non sia fiorita in Grecia che durante il breve intervallo che separa la fine della guerra del

Peloponneso dai primi successori d'Alessandro, pur si contavano a milliaja le composizioni di questo genere. Ma il tempo cagionò in questo ammasso di ricchezze letterarie una tal devastazione, che più non possediamo nella lingua originale fuorchè de' frammenti mutilati in guisa da non potersi comprendere, — e, in latino, non più che ventisei comedie tratte dagli autori greci, tradutte o rifatte da Plauto e da Terenzio. Qui potrebbe la Critica riparatrice trovare in che occuparsi, e ben porterebbe la spesa di raccogliere tutto ciò che ne rimane, per giudicar di quello che abbiamo perduto.

Egli è non pertanto possibile di formarsi una idea generalissima dello spirito della comedia e del carattere de' differenti poeti drammatici sì appresso de' Greci, come appresso de' Romani. Ne' frammenti e nelle sentenze comiche de' Greci si nota, in quanto alla costruzione del verso e alla elocuzione, la più pura eleganza, l'esattezza unita alla facilità, e quella grazia d'espressione, chiamata grazia attica, il cui modello veniva senza dubbio somministrato dalla conversazione. I comici latini, per contrario, trascurano molto la parte della versificazione, e lasciano perdere l'idea del ritmo in mezzo alle numerose licenze de' loro versi. Nelle loro composizioni, la scelta e l'accozzamento de' vocaboli sono lontani dall'essere sempre felici; e Plauto, almeno, studia molto poco il suo stile. Vero è che alcuni dotti romani, come Varrone, fecero grandissimi elogi della maniera di scrivere di questo autore; ma bisogna saper distinguere il suffragio de' filologi da quello de' poeti. Plauto e Terenzio sono nel numero de' più antichi scrittori

latini; ambedue scrissero in un tempo che per poco non v'era ancora un linguaggio letterario, e che tutto si attingeva dalla viva sorgente della conversazione o della natura. I Romani più moderni, che viveano nel centro d'una cultura di spirito raffinatissima, credettero di vedere in questa primitiva semplicità una vaga schiettezza; ma ciò era piuttosto un dono del Cielo, che l'effetto dell'arte del poeta. Orazio esclama contra l'esagerato entusiasmo che ispiravano a' suoi tempi li antichi autori; e sostiene che Plauto ed altri poeti comici non avevano fatto che abbozzare così alla grossa le loro opere, a fine di riceverne più presto la mercede. È dunque certo che i Greci perdettero nell'imitazione latina, se non altro, in quanto alle particolarità; ed è quindi mestieri, per giudicarli, di ridonar loro coll'immaginazione quell'accurato e grazioso colorito che osserviamo ne' frammenti che ci rimangono. La disposizione generale delle loro comedie ha pure sofferto grandi cambiamenti, per quanto pare, assai svantaggiosi, fra le mani di Plauto e di Terenzio. Il primo lascia da banda molte scene e molti caratteri; e il secondo ve ne aggiunge, e rifunde due comedie in una. Hanno essi ciò fatto per un giusto sentimento delle convenevolezze dell'arte?; hanno essi preteso di superare i loro modelli con disegni meglio combinati?... lo ne dubito assai.

Plauto allarga sempre il suo soggetto, e gli è forza riparare, per via di mutilazioni, l'eccessiva lunghezza eh'egli avea data alle sue comedie; a rincontro, la mananza d'una vena seconda fa spesso apparir quelle di Terenzio un po' grette, e si vede ch'egli ne riempiva le lacune per mezzo di

giunte estranee. I suoi contemporanei gli davano già carico d'aver guasta o falsificata una grande quantità di comedie greche, per comporne un piccolissimo numero di latine.

Parlasi in generale di Plauto e di Terenzio come di scrittori originali. I Romani sono in questo scusabili; e non aveano naturalmente lo spirito poetico, e il loro teatro era composto in parte di traduzioni, e in parte d'imitazioni libere d'opere greche, ch'essi non tardarono poi a ricomporre e a farsi proprie. Una maniera alquanto particolare di recar la poesia d'una lingua nell'altra, e' la mettevano in conto d'originalità. Noi vediam pure, in un prologo giustificativo di Terenzio, che l'idea del plagio non si estendeva, agli occhi suoi, oltre la letteratura latina, e ch'egli non pensava a giustificarsi d'altro, che dell'essersi valuto d'una traduzione già fatta. Poichè dunque non possiamo, per alcun patto, considerare li autori comici romani sotto l'aspetto d'ingegni creatori, e che solo in tanto sono essi per noi pregevoli, in quanto c'indirizzano a conoscere la forma della comedia greca, verrò qui esponendo ciò che potesse parer degno d'annotazione intorno al carattere e alla differenza del loro stile, per ritornar poscia il discorso alle opere de' Greci.

Li artisti e i poeti viveano in Grecia nella condizione più onorevole. Appresso de' Romani, all'opposto, le lettere non furono in prima coltivate che da uomini dell'infima classe, da miseri stranieri, o anche da schiavi. Plauto e Terenzio, i quali furono pressochè contemporanei, vissero prima della terza guerra púnica; l'uno era un povero giornaliero, e l'altro nno schiavo cartaginese che fu quindi af-

francato. La loro fortuna fu però ben differente. Plauto passava alternamente dal lavoro della penna a quello del molino, donde ritraeva la sussistenza; laddove Terenzio vivea nella casa del primo Scipione e del suo amico Lelio: questi illustri Romani onoravano pure Terenzio d'una familiarità così intima, che si credette gli dessero mano a comporre le sue comedie, ed anzi mandassero fuori le proprie opere sotto al nome di lui. Le abitudini di questi autori comici appariscono nello stile d'ambidue. L'ardita rusticità di Plauto e le sue facezie tanto vantate sentono del suo commercio con la classe popolare; nel linguaggio di Terenzio, per contrario, si osserva una tinta della società più gentile. Diversissima soprattutto è la scelta de' loro soggetti. Il genio di Plauto tende alla farsa, all'allegrezza esagerata e spesso importuna. Terenzio, in quella vece, è naturalmente spinto a colorir dipinture finamente caratterizzate; la sua giovialità è più temperata, e si vede ch'egli inclina a portar la comedia verso il drama istruttivo ed anzi commovente. Alcune comedie di Plauto sono ritratte da quelle di Difilo e di Filemon, ch'egli imitò, senza dubio, con molta caricatura; ma non sappiamo quali sieno stati i modelli dell'altre. Tuttavia, siccome, al dire d'Orazio, si credea che Plauto volesse gareggiare co' l siciliano Epicarmo, così sarei musso a presumere ch'egli avesse tolto l'*Anfitrione*, comedia d'un genere affatto particolare, a questo antico Comico dorico che specialmente si dava a' soggetti mitologici. Terenzio trasse due delle sue comedie da Apollodoro, e le altre quattro da Menandro: verisimilmente la sua maniera d'imitare, dalle

volontarie alterazioni in fuori, era molto più fedele ne' particolari, che quella di Plauto.

Giulio Cesare consacrò in onore di Terenzio alleanze versò ne' quali lo chiamava un mezzo Menandro; e, mentre vanta la dolcezza dello stile di esso, soltanto gli duole ch'egli mancasse d'una certa forza comica.

Ciò ne riconduce naturalmente a' Greci. Pare che i più famosi de' loro poeti comici sieno stati Difilo, Filemone, Apollodoro e Menandro. La palma della vaghezza, dell'eleganza, e della grazia dello stile fu data per una bocca a Menandro; e con tutto questo si sa che Filemone gli tolse più volte il premio. Quest'ultimo per avventura si studiava di piacere alla moltitudine, o aveva modi peculiari di guadagnarsi i pubblici suffragi. A ciò, senza dubbio, voleva battere Menandro, allorchè, avvenutosi nel suo rivale, gli disse: *Di grazia, Filemone, non t'arrossisci quando riporti la vittoria sopra di me?*

L'epoca in cui Menandro mise in fiore la commedia, conseguita immediatamente a quella d'Alessandro il Grande. Egli era contemporaneo di Demetrio Falereo: Teofrasto lo aveva istruito nella filosofia: ma egli s'accostava alla setta d'Epicuro pe' il suo modo di pensare, ed abbiamo un suo epigramma nel quale dice: *Che in quella guisa che Temistocle aveva salvata la sua patria dalla schiavitù, Epicuro l'avea liberata dalla disragione.* Egli amava la voluttà più squisita. Fedro, in un suo frammento, ce lo dipinge qual uomo dedito alla mollezza e di costumi effeminati. I suoi amori con la cortigiana Gliceria furono famosi. La filosofia epicurea, che ripone la maggior felicità della vita nelle inelazioni satiate, e che non risvegliano nel fondo

del cuore il desiderio d'una attività coraggiosa, doveva acquistar favore dopo la perdita della libertà; poichè i sentimenti che ispirava questa morale indulgente, erano tali da consolar della mancanza della gloria l'anima dolce e serena de' Greci. E non altrimenti che una simile dottrina è forse la più adattata allo spirito del poeta comico il quale non vuol fare che impressioni moderate, nè cerca in modo alcuno d'ecitare una violenta indignazione contra le debolezze umane, così pure la filosofia degli Stoici è la più conforme a' sentimenti onde vuol essere infiammato il poeta tragico. Si può comprendere ancora facilmente come in que' tempi d'oppressione politica nascesse appresso de' Greci un così vivo appassionamento per la commedia, come quella che, rimuovendo i loro sguardi da' pubblici negozj e dagl'interessi dell'umanità, li fermava unicamente sopra circostanze domestiche e personali.

Il teatro greco era stato originariamente destinato a rappresentazioni d'un genere più elevato, nè tacer vogliamo li svantaggi della sua costruzione per la commedia. La cornice era troppo grande da essere riempita dal quadro; la scena sempre all'aria aperta non mostrava che di rado l'interno delle case; l'azione tutta intera succedeva in istrada, e i personaggi erano astretti d'uscir fuori per comunicarsi i loro segreti. A ciò si risponde che v'era l'*enciclima* (*), che i Greci

(*) Non si può recare in dubbio che non si facesse uso di questa macchina nella prima scena delle *Nubi* per far vedere Stepsade e suo figlio addormentati sopra un letto. Nel corredo delle decorazioni Giulio Polluce ricorda esistendo una sorta di tettoia a padiglione, o di gronda,

vivevano assai più di noi all'aria aperta, e, inoltre, che risparmiavansi le mutazioni di scena, supponendo che le famiglie partecipanti all'azione avessero vicino le loro case. Ma l'inconveniente reale e irrimediabile, prodotto da una total disposizione del teatro, era la suppressione de' personaggi femminili. Se si voleva osservare il costume, — che nella comedia è di prima necessità —, non si potea certo evitar d'escludere dalla scena le fanciulle da marito, e in generale tutte le giovani donne oneste. Per contrario, non ci si vedeano che schiave, o cortigiane, o madri di famiglia. Questa esclusione, che togliea grandissima vaghezza allo spettacolo, aveva ancora una spiacevole conseguenza per l'interesse drammatico; poichè sovente accadeva che un'intera comedia si volgesse intorno a una pratica amorosa, o intorno a un progetto di matrimonio con una fanciulla che li spettatori non aveano pur veduta.

Atene, luogo della scena imaginaria al pari che dello spettacolo reale, era il centro d'un piccolissimo Stato, nè si potea paragonare, per estensione o popolazione, con la maggior parte delle nostre città capitali. L'eguaglianza repubblicana non permetteva alcuna distinzione veramente notabile fra le diverse classi. Non vi era nobiltà ri-

con una porta rustica, che rappresentava anticamente una stalla a fianco dell'edificio di mezzo, e che servì da poi a diversi usi. Nelle *Sartore* d'Antifone, p. e., se ne faceva un'officina. Quivi, al pari che nell'encicema, si davano i banchetti; il che non potea sembrare straordinario agli spettatori. Nessun commentatore moderno, ch'io mi sapia, si prese cura di darci un'idea chiara della ordinazione teatrale delle comedie di Plauto e di Terenzio.

conosciuta; tutti li abitanti liberi erano cittadini più o meno ricchi, la cui sola occupazione, in generale, era di accendere a' loro averi. Di qui nasce che i contrasti provegnenti dalle differenze d'educazione e di genere di vita, risaltano assai poco nella comedia greca: ella si tiene in una sfera di mezzo; vi si potrebbe trovare un certo che di cittadinesco, anzi un poco della maniera delle piccole città; ma ciò forse non piacerebbe gran fatto a quelli che amano di vedere su la scena la dipintura de' costumi raffinati o corrotti della Corte e delle grandi metropoli.

Quanto a ciò che riguarda le relazioni dei due sessi, i Greci non conoscevano nè la galanteria dell'Europa moderna, nè il rispetto entusiastico unito all'amore che nasce dallo spirito cavalleresco: tutto era voluttà o matrimonio; e il matrimonio stesso, secondo la costituzione politica e sociale d'Atene, si teneva unicamente per un dovere: egli era un affare di convenienza, e non d'inclinazione. Le leggi non si mostravano severe se non che per assicurare la legittimità e l'origine veramente ateniese de' figliuoli. Il diritto di cittadinanza era un grande privilegio, e in tanto più prezioso, in quanto non si lasciava che si ammentasse oltre ad un certo termine il numero de' cittadini. Conforme a questo principio, i matrimonj co' forestieri erano dichiarati nulli. Siccome la compagnia d'una moglie che non si era mai veduta prima delle nozze, e che passava tutta la vita nell'interno della sua abitazione, non era molto dilettevole, così era uso commune d'andare a solazzarsi in casa delle straniere, delle liberte o delle cortigiane. La facile morale de' Greci lasciava in

questo, e massime a' giovani scápoli, una grande libertà. La comedia rappresentava un genere di vita cosiffatto in un modo ben più fedele che non parrebbe a noi conveniente. Le comedie greche finiscono in generale, come tutte le comedie del mondo, co' l' matrimonio, quasi che il serio entrasse nel corso della vita insieme con questo avvenimento; ma il matrimonio non è d' ordinario che un mezzo di riconciliazione con un padre irritato dal disordine d' un amore illecito. Alcuna volta eziandio la pratica amorosa si cambia in un vincolo legittimo per via d' un riconoscimento che fa in un tratto scoprire nella supposta straniera una bennata Ateuiese.

Puossi notare che lo stesso genio fecondo da cui ebbe perfezionamento l' antica comedia, concepì ancora l' idea della nuova. L' ultima comedia scritta da Aristofane, intitolata *Cocalo*, presenta già una seduzione e una riconciliazione; in somma vi si ravvisano li stessi mezzi d' intreccio che tolse da poi Menandro a imitare.

Conforme a simili dati, i caratteri comici non potevano offerire molta varietà, e basta uno sguardo ad abbracciarli quasi tutti. Veggonsi dunque apparir di continuo i medesimi personaggi; ciò sono il padre avaro e severo, o il padre dolce e debole che per lo più si lascia governare alla moglie, e allora fa causa commune co' l' figliuolo; la madre di famiglia, o tenera e ragionevole, o borbottona e superba e che rinfaccia alla famiglia le sustanze che le recò in dote; il figlio della casa, vanerello, dissipatore, ma pur amabile, sincero e capace di vero amore in un commercio da prima illegittimo; la sua bella, o già interamente corrotta, vana, scaltrita e in-

teressata, o di buon' indole e tuttavia capace di nobili sensi; lo schiavo astuto, che dà mano al suo padroncino per ingannare il genitore e mangnere denaro dal suo borsello con ogni sorta di stratagemmi; l' adulator o il parasito officioso, che si piega a tutto per ottenere un buon desinare; il sicofante, il cui mestiere è di strascinare li uomini saggi e regolati in cento processi ingiusti, ch' egli poi dirige a prezzo; una specie di bravaccio, ritornato dalle guerre straniere, il quale, per lo più d' animo vigliacco, fa pompa delle sue valorose imprese; finalmente una donna depravata, la quale, dandosi il titolo di madre, rompe la zitella commessa alla sua custodia; e un mercatante di schiave che s' avvantaggia delle folli passioni de' giovenetti, per recare acqua al suo molino, e non ascolta che il proprio interesse. Questi due ultimi personaggi sono spiacevolissimi, e la ripugnanza che ispirano, ne li fa tenere per vere macchie nella comedia greca; ma quasi quasi v'erano indispensabili, stante la maniera ond' ella era concepita.

Lo schiavo astuto era pur d' ordinario il buffone titolato, o vogliam dire quel personaggio che si compiace nel confessare, con una sorta d' esagerazione, i suoi appetiti scusali e la sua poca coscienza, — che mette in canzone tutti li altri —, e volentieri si volge co' suoi detti agli spettatori. Questo personaggio servi d' esemplare a' moderni servitori di comedia; ma dubito ch' e' sia stato trasferito ne' costumi nostri con tanta convenevolezza e verità, quanta ne aveva altre volte. Lo schiavo greco era nato nel servaggio; abbandonato per tutta la sua vita al capriccioso volere d' un padrone, egli

era molte volte esposto a' più duri trattamenti. Potevasi perdonare a un uomo, cui la società avea privato di tutti i diritti, il credere di non avere alcun obbligo verso di essa. Egli era particolarmente in istato di guerra co' l' suo oppressore, e l'astuzia diveniva l' arme sua naturale. Il servo de' nostri giorni, che ha scelto liberamente la sua condizione e il suo padrone, è per contrario assolutamente un furfante quando tiene il sacco a un figliuolo che s' aguzza di gabbare il padre.

Quanto alla sensualità confessata, contrasegno ordinario de' personaggi comici dell' infima classe, ci ha solo il buon gusto che debba servire di regola. Non si richiede gran cosa da coloro a chi la vita concede pochi privilegi, e possono questi dar segno di sentimenti vulgari senza che ci rechino forte disgusto. Quanto più il servo gode d' una sorte felice nella realtà, tanto meno ei vale per la comedia. Si può dire, in onore del nostro secolo, ch' esso è il solo in cui si sieno veduti, ne' drammi di famiglia, de' servi talmente onesti e sensitivi, che per ciò diventano meno atti a eccitare il riso, che le lacrime.

Il ritorno de' medesimi nomi in tutte le comedie, e di nomi in parte significativi, era in certa guisa un confessare la ripetizione de' medesimi caratteri. Nondimeno si trovava quivi maggior semplicità che ne' penosi sforzi di parecchi autori moderni i quali, per dare un'aria di novità a tutte le parti secondarie, si stillano il cervello a scegliere tratti particolari all' individuo, e non fanno che distornar l' attenzione dall' oggetto principale, senza pur sempre evitar di riprodurre le copie degli antichi modelli. Assai meglio tornerebbe il disegnar questo ge-

nere di pittura con colpi più grandi, e il lasciare una certa latitudine all' attore, affinch' egli potesse a suo piacimento rendere l' imitazione più precisa e più personale. Sotto questo aspetto si potrebbe giustificare l' uso delle maschere nella comedia, benchè fossero state originariamente immaginate per altre composizioni drammatiche. Senza dubbio esse avevano, di pari come la disposizione generale del teatro, molto minori inconvenienti nella tragedia e nella comedia antica, che non ne ebbero da poi. Egli era certamente contrario allo spirito della nuova comedia, ove tutto imitava la natura reale con la più perfetta esattezza, che le sole maschere dessero l' idea d' una caricatura grottesca: e pure esse avevano delle fattezze anche più esagerate che nell' antica comedia. Questo fatto, che pare straordinario, è però sì formalmente attestato, che non si potrà metterlo in dubbio (*). Quando fu proibito d' introdurre in su la scena personaggi reali, si ebbe talmente timore che l' imitazione de' volti umani non presentasse per caso qualche simiglianza individuale, e segnatamente quella d' alcuno de' governatori maccedoni, che per andar vie più su 'l sicuro non si usarono che maschere caricate e ridicole. Tali caricature avevano però sempre un' espressione determinata. Quindi le sopracciglia ineguali, di cui già parlammo, erano un tratto caratteristico; esse indicavano quella mania d' esaminar tutte le cose con una esattezza cavillosa e inquieta, che in realtà fa talora contrarre l' abitudine d' alzare un occhio e d' abbassar l' altro (**). Le maschere tuttavia non

(*) V. Platonius, Aristoph. cur. Kuster, pag. xi.

(**) Veggasi Giulio Polluce nel suo

mancaivano d'alcuni vantaggi nella commedia, e fra li altri avevano quello di far subito chiaro lo spettatore, annunziandogli il ritorno, quasi inevitabile, de' conosciuti caratteri (*).

Non si può non pigliare ammirazione della infinita moltitudine di commedie differenti che il genio inventore degli antichi poeti comici potè ritrarre da un tema così semplice, come quello della vita domestica, e dall'angusto circolo d'un picciol numero di carat-

capitolo sopra le maschere comiche, e si paragoni con Platonio al luogo citato. Veggasi pure Quintiliano, lib. xi, cap. 3. È questo il fondamento del motteggio di Voltaire che riferiamo nella *Lett.* III, p. 35.

(*) Intervenni a Weimar ad una rappresentazione degli *Adelfi* di Terenzio, nella quale il vero costume antico era esattamente osservato. Questo spettacolo, diretto dal celebre Goethe, ci procurò l'ignoto piacere d'una festa teatrale de' tempi antichi. Li attori si servivano di maschere parziali che si adattavano artificialmente al volto. — (Questo genere non era sconosciuto ai Greci, pichè si trovano antiche imitazioni di maschere comiche, le quali hanno, in luogo della bocca, una enorme apertura circolare, per la quale si dorèa vedere tutta la parte inferiore della faccia, affinché, per quanto pare, il movimento di certi muscoli in contrasto con la durezza degli altri accrescesse l'effetto risibile del personaggio). — Li attori, io dico, si servivano di maschere parziali; nè mi parre, non ostante la piccolezza del teatro, che ne venisse scemato il vivo effetto della rappresentazione. La maschera era specialmente favorevole al personaggio dello schiavo astuto. La strana fisionomia e li abiti singolari di questo buffone dell'Antichità ne facevano un ente d'una specie a parte. La razza degli schiavi, a cui egli apparteneva, distinguevasi dal resto della specie umana ne' gesti, nella parola e nel complesso della maniera d'essere.

teri determinati. Dobbiamo ancora saper grado a questi medesimi autori d'esser rimasti fedeli a' costumi nazionali infino nelle supposizioni che costituiscono l'intreccio e lo sviluppo di tutte le loro commedie.

Le circostanze, per la maggior parte locali o politiche, ond' essi traeano profitto, davano all'opere loro un carattere peculiare. La Grecia era composta d'un gran numero di piccole repubbliche indipendenti, situate in isole o lungo le coste. La navigazione ed anche la pirateria vi avevano una grande attività, e i corsali davano spesso la caccia agli uomini per mantenere il commercio degli schiavi. Fanciulli nati liberi potevano dunque esser rapiti; potevano ancora, se i loro parenti si fossero un tempo prevaluti del crudel diritto d'esporsi, essere stati per ventura conservati in vita, e venire impensatamente ritrovati dopo lunga serie d'anni. L'idèa di queste diverse possibilità preparava quelle ricognizioni fra parenti, di cui la tragedia avèa già somministrato il modello. L'intreccio comico si sviluppava dunque nel presente; ma li avvenimenti straordinari su i quali era fondato, venivano confinati in tempi e luoghi remoti, in guisa che questo quadro al naturale della vita giornaliera avèa pure la sua lontananza, per un modo di dire, romanzesca e maravigliosa.

I poeti comici greci trascorsero tutta la provincia della loro arte, e ne conobbero tutti i generi secondari. Essi composero con eguale diligenza la farsa, la commedia d'intreccio, quella di carattere più o meno caricata, ed anche il drama serio. Essi avevano di vantaggio un genere dilettevolissimo, di cui non ci rimane alcun modello, e

nel quale mettevano in scena alcuni personaggi istorici; nè si potrebbe dubitarne, stanti parecchi indizj che ne abbiamo, e soprattutto considerati i titoli di alcune comedie per noi smarrite. Vedesi, per cagion d' esempio, ch' e' trattarono il soggetto di Saffo; dipingendo l'amore d'Anacreonte per questa celebre donna, e la passione ch' ella sentì per Faone. Tutta l'istoria del salto di Leucade non è per avventura che una finzione d'un poeta drammatico. Queste opere istoriche a un tratto e poetiche doveano, per la scelta de' soggetti, simigliar molto il nostro drama romantico. La commovente dipintura delle vive passioni, unita alle grazie più placide dell'imitazione della natura, riceveva senza dubbio dal delicato pennello de' Greci molto interesse e molta leggiadria.

Io credo d'aver data un'idea in tanto più giusta dell'antica comedia, in quanto non ne ho taciuto nè i difetti nè i confini. La tragedia e la prima comedia restano inimitabili, inaccessibili, uniche nell'istoria dell'arte drammatica. Se bisogna por giù la speranza di veder rinascere queste brillanti creazioni dell'umano ingegno, si può non pertanto cercare in tutte le guise di gareggiar co' Greci nella comedia nuova, ed anche di superarli. Si tosto che si abbandonano le sublimi regioni della pura poesia, e si discende su la terra, — si tosto che si mescola insieme con le finzioni ideali della fantasia l'imitazione prosaica della vita reale —, non sono più il genio e il sentimento delle arti che soli determinano il successo, ma sì bene le circostanze più o meno felici. L'esempio della scultura ci si para quì innanzi di bel nuovo. La sublime idea d'affinare e nobilitare la figura dell'uomo in guisa

da renderla degna di rappresentare li Dei non infiammò che una sola volta li artisti. Dopo ch'ella fu eseguita, non si potette far altro, eziandio con pari ingegno, se non che riprodurre effetti già conosciuti, e, per così dire, già triti. Nella imitazione individuale, per l'opposto, lo scultore moderno può, per tutti i rispetti, esser fortunato rivale degli antichi. Non è più una immagine creata dal solo entusiasmo; si è dovuto prender consiglio dall'osservazione: e l'artista che si commette alla guida di essa, può bene spargere sopra il suo lavoro tutte le attrattive d'una esecuzione maestrevole, facile e graziosa, ma i suoi occhi si fissano sempre nel suo modello, e il volo del suo ingegno è arrestato.

Le statue al naturale di due famosi poeti comici, Menandro e Filemone, che da ultimo si trovavano nel Museo di Parigi, mi pare ch'esprimano perfettamente al vivo il carattere della comedia greca. Vestiti d'un abito semplicissimo, con un ruotolo in mano, e seduti sopra seggiole a spalliera, essi hanno quell'aria tranquilla e sicura che proviene dalla coscienza d'un ingegno esercitato a tutta prova. Nella loro maturità, sì favorevole alla placida e imparziale osservazione, e pare ch'elli godano la sanità del corpo, che è l'emblema di quella dell'anima. Nessun entusiasmo esaltato traspare dalla loro fisionomia; ma parimente non ci si vede nulla di malvagio o di licenzioso: se non che la fronte lievemente solcata, non dagli affanni ma dall'abitudine di pensare, fa testimonianza d'una grave saggezza, mentre il guardo furtivo e la bocca, la qual ti pare si voglia mezzo aprire in un sorriso, indicano la traccia d'una lieve ironia.

LEZIONE VIII

Teatro de' Romani. — Generi di opere teatrali indigeni in Roma; le Favole atellane, i mimi, la comedia togata. — Cambiamenti che patì la tragedia greca quando fu trasportata in Roma. — Tragici romani dell'epoca più antica e del secolo d'Augusto. — Idèa di ciò che sarebbe stata una tragedia d'origine veramente romana. — Perchè i Romani non ottennero grandi successi nell'arte tragica. — Tragedie attribuite a Seneca.

DOPO esserci occupati nelle precedenti Lezioni a illustrare parecchie idèe di teorica generale, pigliammo a far conoscere con qualche particolarità il teatro greco, — teatro formato senza modello —, e nondimeno riputato abbastanza perfetto a servire esso medesimo d'esempio, e che per tutti i versi meritava di fermar la nostr'attenzione. Noi potremo al presente trascorrere con maggior rapidità la letteratura drammatica della maggior parte degli altri popoli, senza temere che alcuno ci accusi di non proporzionar l'estensione del nostro lavoro all'importanza del suo oggetto.

E primamente il teatro latino, il quale per tutti i rispetti si collega immediatamente co' l' teatro greco, non offrirà, per un modo di dire, che una immensa lacuna a' nostri guardi. Questo vòto si spiega, in primo luogo, per la mancanza di genio drammatico che non si può far di non lamentare appresso de' Romani; e quindi per la perdita che abbiamo fatta d'una gran parte della letteratura latina. Quel tanto che n'è rimasto dell'epoca in cui essa fu veramente classica, si riduce, nel genere

che abbiain tolto a esaminare, alle sole opere di Plauto e di Terenzio, autori de' quali ho già parlato sotto titolo d'imitatori de' Greci.

La poesia in generale non era a Roma una produzione spontanea; essa non vi fu studiosamente coltivata, altresì come tutte le arti che contribuiscono al piacer della vita, se non quando l'imitazione de' popoli vinti strascinava Roma verso la sua ruina. La lingua latina non divenne atta all'espressione poetica se non che dopo essere stata modellata sopra forme metriche e grammaticali che le erano per innanzi sconosciute. Questa rifusione nella forma greca non si operò senza grandi difficoltà. Il linguaggio, che volevasi imitare, cominciò a introdursi forzatamente nell'antico idioma, e non ne risultò da prima che un rozzo miscuglio. Lo stile de' versi a poco a poco si andò raddolcendo; ed allorchè furono decisamente rigettate le composizioni di parole e le costruzioni di frasi che ripugnavano troppo manifestamente all'indole della lingua latina e offendevano l'orecchio de' Romani, la poesia perdette finalmente quella primitiva durezza onde Catullo ne

lascia scorgere le ultime tracce, e che non mancava d'una cotal grazia alquanto selvaggia. Egli fu durante il secolo d'Augusto, che si pervenne a formare una felice ed intima lega delle locuzioni patrie e di quelle tolte in presto; ma come fu stabilito il desiderato equilibrio, così cessarono i progressi, nè più si vide ulteriore sviluppamento di sort'alcuna. L'espressione poetica, a malgrado del volo in apparenza più ardito e più sicuro che a forza d'arte si seppe farle spiegare, ricadde prestamente nel cerchio delle forme ricevute, nè più mai le fu dato d'uscirne: quindi la favella della poesia, fra l'epoca della sua nascita e quella della sua morte, non fiorì a Roma che brevissimo spazio, e lo spirito delle finzioni soggiacque ad una sorte simile a quella della elocuzione medesima.

Non fu già il bisogno de' piaceri dell'immaginazione, non il desiderio di consecrare a' dolci dilette delle belle arti li ozj delle feste religiose, che appresso de' Romani diedero origine agli spettacoli; questi naquero dal terribile abbattimento d'animo in che si trovò tutta Roma durante una peste devastatrice, i cui progressi non poteansi per niun rimediū arrestare. Non si conoscevano ancora in quella grande città se non che li esercizi del corpo ed i combattimenti del circo, allorchè si presentò l'idea di placare lo sdegno degli Dei con giuochi scenici celebrati solennemente. L'istrioni, che si fecero venire a tal fine d'Etruria, non erano da prima che semplici ballcrini, e verisimilmente nè pure eseguivano scene pantomimiche, ma soltanto alcuni giuochi di forza ove si spiegava l'agilità del corpo. I Romani ritrassero

le loro prime opere parlate, le *Favole atellane*, dagli Oschi, antichi abitatori d'Italia. Queste farse grottesche, chiamate anche *Satura* dalla parola *satura* (miscuglio), e che non erano in prima che scene improvvisate senza nodo drammatico, continuarono lungo tempo a solazzare il popolo. Soltanto a' tempi di Livio Andronico (più di cinquecento anni dopo la fondazione di Roma), s'incominciarono a rappresentare opere meno irregolari, a imitazione de' Greci. Si tradussero allora in latino varie tragedie ed alcune opere del nuovo teatro comico, poichè la prima comedia greca non era abile a passare dall'una nell'altra lingua.

I Romani pertanto andarono debitori agli Etruschi dell'idea degli spettacoli, ed agli Oschi delle scene burlesche staccate; ed allorchè l'esempio de' Greci li fece salire a un grado più alto di cultura, e diedero sempre segno d'un talento più notevole e più originale per la comedia, che per la tragedia. Bisogna che i Romani e li Oschi avessero un'origine ben vicina; poichè l'idioma di quest'ultimo popolo, già fuori d'uso e che solo vedesi rivivere nelle Favole atellane, era compreso a Roma con facilità bastante a far sì che in quelle operette si trovasse un grande divertimento; ed anzi le vi godeano di tal favore, che varj gioveni romani della classe nobile si dilettevano di rappresentar fra loro queste comedie ne' giorni festivi; e li attori che recitavano per mestiere le atellane, non furono, come li altri comedianti, vergognosamente esclusi nè dalla loro tribù, nè dal servizio militare.

I Romani avevano in oltre de' *mimi* (sorta di composizioni drammatiche)

ch' erano loro particolari. Il nome di simili operette, che non è latino, potrebbe far credere che da principio fossero una copia de' mimi greci; ma la forma n' era differentissima; vi regnava una grande verità in quanto alla imitazione de' costumi locali e patrj, e il soggetto non era cavato da opere greche.

È cosa molto notabile il vedere come li abitatori dell' Italia non abbiano avuto giammai vero talento drammatico, dovchè sempre si sono segnalati singolarmente in un genere di farse allegrissime, se bene alquanto vulgari, nelle quali con gesti buffoneschi accompagnano discorsi e canti improvvisati. L'esame del teatro regolare dell' Italia antica e moderna ce ne farà toccare la mediocrità. Quanto a' successi degl' Italiani nella pantomima, non fa mestieri di prove pe' tempi attuali; e noi potremmo stenderci di ritrovare nel passato i medesimi tratti caratteristici, senza risalire alle Feste saturnali, e senza discostarci dal nostro soggetto.

Lo spirito che domina ne' dialoghi di Pasquino e Marforio, cioè a dire un motteggiar vulgare, ma vivo a un tempo e mordace, sovra i pubblici avvenimenti; questo spirito, io dico, appariva infin dal tempo degl' Imperatori, i quali certamente non favoreggiavano siffatte libertà. Ma quello che maggiormente qui ne importa, si è l'idea che ne' pantomimi e nelle atellane si può trovare il primo germe della così nominata *comedia dell'Arte*: rappresentazione recitata all'improvviso da personaggi mascherati, e nella quale i diversi dialetti popolari, egualmente impiegati per eccitar l'allegria, offrono evidentissima simiglianza con le atellane. Arlecchino

e Pulcinella farebbero certo le maggiori meraviglie del mondo risapendo ch' e' discendono in retta linea dagli antichi Romani o anche dagli Oschi; e questo glorioso lignaggio ispirerebbe loro, senza dubbio, un'alterigia burlesca: è però certo che si ritrovano su li antichi vasi greci, infra le maschere grottesche, di molti abiti simigliantissimi ai loro, come, per esempio, grandi brache e una veste con maniche; i quali abiti erano stranieri tanto pe' Greci, quanto pe' Romani. Il nome di *Zanni* è ancora oggi di uno di quelli che si danno ad Arlecchino; e *Sannio* era nelle farse latine, secondo che riferiscono li antichi scrittori, un buffone che aveva il capo tonduto e un vestimento composto di pezze di diversi colori. Dicesi che sia stata rinvenuta ne' dipinti a fresco di Pompeja la figura di Pulcinella perfettamente simigliante al Pulcinella de' nostri tempi. Se dunque è vero che questo personaggio fosse originario d'Atella, egli saria sempre rimasto nella sua patria antica. Per avventura mi si potrebbe opporre che la tradizione di questi personaggi burleschi si dovette perdere, stante l'interrozione di tutte le rappresentazioni teatrali per più secoli; ma sarebbe facile rispondere a tale obbiezione, che li annui solazzi del carnevale e le facezie del medio evo bastarono a conservarne la memoria.

I mimi greci, sempre scritti in prosa (8), non erano destinati alla scena. Le opere latine, per l'opposto, costantemente versificate, o fossero improvvisate su 'l teatro, o vero innanzi tratto composte, non avevano altro scopo che la rappresentazione. Laberio e Ciko si resero celebri in questo genere verso li ultimi tempi della repubblica romana. Laberio era cavaliere

romano, nè potea comparir su la scena, ch'ei non perdesse i suoi privilegi; nondimeno Giulio Cesare, allor dittatore, lo pregò gentilmente, ma in un modo che non ammettea rifiuto, di rappresentare in publico i mimi ch'egli (Laberio) componeva. Laberio obedi, ma si lagnò amaramente dell'ingiustizia che gli veniva fatta, in un prologo che tuttavia conserviamo, e nel quale il doloroso sentimento d'un giusto orgoglio offeso è fortemente espresso e con nobiltà. Mal si comprende come mai, in una simile disposizione d'animo, egli potesse abbandonarsi a una gioconda follia, nè come mai il Publico romano, che avea sotto l'occhio un sì tristo esempio d'un forzato avvillimento, vi potesse trovar diletto. Comunque si sia, una sommissione cotanto imperfetta dispiace a Cesare, il quale per altro tiene parola dando a Laberio una somma considerabile di denaro, e rendendogli il suo anello di cavaliere (senza potergli rendere però l'antico suo grado nella publica opinione); ma vendicossi delle allusioni contenute nel prologo e nell'opera stessa, con aggiudicare il premio de'mimi a uno schiavo chiamato Ciro, discepolo di Laberio medesimo (*). Ci sono rimaste de'mimi di Ciro parecchie sentenze, le quali, pe' l'assenno e pe' l' merito dell'espressionc, sono da mettere appresso a quelle di Menandro; alcune s'inalzano sopra lo stile della comedia, an-

che scria, e le diresti vere massime stoiche. Or dunque, com'era possibile di giungere a tale altezza, partendo da un genere così basso come è quello della farsa? Come mai simili passi, i quali pare che soltanto applicar si debbano al raffinamento de' costumi di cui l'alta comedia ci offre l'immagine, cadevano in taglio in rappresentazioni popolari? Tali quali sono, dar ci debbono un'idea vantaggiosissima de' mimi in generale. Orazio, per verità, parla con poca stima di quelli di Laberio, e ne biasima del pari il disegno troppo arbitrario e l'esecuzione troppo trascurata: ma il giudizio di questo poeta satirico non dee, per mio giudizio, essere inappellabile; giacchè, per ragioni abbastanza evidenti, egli fa più caso assai della correzione e delle finezze dello stile, che non dell'estro originale e della ricchezza d'invenzione. Il tempo, che distrusse tutte queste produzioni d'un genere di talento particolare a' Romani, ci costringe a ricorrere in tale proposito alle confuse relazioni de' Grammatici ed alle avventurate congetture de' Critici moderni.

Le opere comiche regolari de' Romani appartenevano, in generale, alla comedia così detta *palliata*, cioè eseguita con abito greco, e modellata sopra i greci costumi. Tali sono le più delle comedie di Plauto e di Terenzio. Vi era nondimeno un'altra comedia latina che dicevano *togata* dal vestire in uso appresso de' Romani. Afranio era lo scrittore più celebre in quest'ultimo genere. Ma ciò che ne resta dell'opere sue, è così poco, e le notizie intorno a questa maniera di composizione sono pur così scarse, che non possiamo decidere con certezza se l'invenzione ne fosse veramente

(*) Cesare, che non avea potuto far comparire un semplice privato su 'l teatro senza disonorarlo, e senza concitare la publica indegnazione, non prevedea per certo che uno de' suoi successori all'impero del mondo si esporrebbe volontariamente allo stesso genere d'ignominia.

originale. Parrebbe più verisimile che le *comédie togate* non fossero che opere greche rifuse e appropriate a' costumi de' Romani; perocchè Afranio viveva in tempo che la letteratura latina non s'era anco ardità di spiegare un volo indipendente. E tuttavia è difficilissimo a comprendere come la *comedia ateniese* si sia potuta adattare a forme locali che non avevano a far nulla con essa. I Romani avevano per certo un'allegria molto spiritosa, nè mancavano di gusto per lo scherzo nella società familiare; ma la loro vita esteriore era assuefatta a un andamento grave e serio. La distinzione de' gradi era molto notata in Roma, e alcuni privati vi possedevano facilità principesche. Le Romane, molto più sparse nella società che le greche, vi sostenevano una parte ben altrimenti importante. Una *comedia* d'origine puramente romana, e che avesse introdotto sulla scena un sistema di costumi così differente da quello de' Greci, sarebbe stata per que' tempi un fenomeno letterario notabilissimo, e ne farebbe adesso conoscere il popolo vincitore dell'universo sotto un aspetto affatto nuovo. Ma li scrittori antichi parlano della *comedia togata* con troppa indolenza, da poter supporre ch'ella meritasse per verun titolo d'attirare a sè l'attenzione. Quintiliano dice, con queste precise parole, che segnatamente nella *comedia* la letteratura latina è zoppa.

In quanto alla tragedia, noteremo primamente che, allor quando ella fu trasportata in Roma, la nuova ordinazione teatrale la venne fortemente alterando. I sedili de' Romani più illustri, de' cavalieri e de' senatori, furono collocati nell'orchestra; laonde il Coro, che dovea naturalmente oc-

cupare quel posto, fu costretto di salire su 'l teatro, e vi diede motivo a tutti l'ineconvenienti che abbiamo allegati parlando della sua introduzione su la scena moderna. Si adottarono in oltre diversi usi ignoti a' Greci, e che non potevano essere vantaggiosi all'effetto teatrale. Intin dalle prime rappresentazioni di drammi regolari, Livio Andronico, natio greco, il primo poeta tragico e il primo attore di Roma, separò il canto dalla danza nelle *monodie*, eh' erano pezzi di poesia lirica cantati da una sola voce; non rimase adunque all'attore che la danza pantomimica; ed un fanciullo che stava a fianco del suonator di flauto, fu destinato alla parte del canto. Nella tragedia greca, in contrario, al tempo della sua maggior gloria, il canto e i passi misurati che l'accompagnavano, erano talmente semplici che non offrivano a un medesimo attore troppo grandi difficoltà. Ma i Romani preferirono sempre, ne' talenti isolati, all'armonica unità della loro unione un maggior grado di splendore. Di qui venne poscia il gusto di preferenza eh' essi mostrarono per la pantomima; arte che giunse nel secolo d'Augusto a un punto di perfezione straordinaria. Se giudicar dobbiamo dai nomi degli attori più vantati, come un Pylade e un Batillo, erano Greci coloro che si segnalavano a Roma in questo genere di muto linguaggio. I versi lirici, destinati a spiegare il soggetto de' pantomimi, erano pur composti in greco. Un'altra novità, infino allora senza esempio, fu introdotta dal famoso Roscio, il quale, avendo il primo osato comparir su la scena senza maschera, servi probabilmente di modello a un gran numero d'imitatori. Non v'ha dubbio che i comedianti,

recitando a volto scoperto, poterono spiegare con più vantaggio i luminosi pregi dell'arte loro; e i Romani, a cui riuscì gradito un sì fatto cambiamento, diedero segno anche in ciò d'essere più atti ad ammirare la somma abilità d'un artista, che a godere della pura e tranquilla impressione del benissimo d'un'opera poetica.

Si possono distinguere due epoche differenti nella letteratura tragica de' Romani: la prima fu quella di Livio Andronico, di Nevio, d'Ennio, ed anche di Pacuvio e d'Accio, — due poeti alquanto posteriori a Plauto e a Terenzio —; la seconda fu l'epoca famosa del secolo d' Augusto. Non si videro, durante la prima, che traduttori più o meno fedeli delle opere greche, e, secondo tutte le apparenze, ottennero miglior successo nel genere della tragedia che in quello della commedia. L'ardita elevatezza dell'espressioni tragiche pare, a dir vero, un poco aspra in una lingua che ancora non è ammorbidita; tuttavia li sforzi del poeta non sono sempre infelici: ma sarebbe stato uopo d'un grado altissimo di cultura, ed anche d'un genere particolare di spirito comico, per cogliere le facili grazie d'una viva conversazione. Noi non possiamo giudicare nè del merito nè dell'esattezza di tali imitazioni, perocchè non abbiamo alcun frammento latino, — nè pure nelle opere di Plauto e di Terenzio —, di cui si possega l'originale greco. Il monologo del *Prometeo liberato*, tradotto da Accio, non è sicuramente indegno di Eschilo; e il meccanismo del verso vi è forse elaborato assai più che appresso i Comici latini (*). Pacuvio ed Accio perfeziona-

rono questo primo stile poetico; e le loro opere, le quali rimasero su'l teatro fin dopo il tempo di Cicerone, e pare che abbiano avuto molti ammiratori. Certo che Orazio versa sopra questi autori il suo disprezzo generale per li antichi poeti; ma noi abbiamo già veduto qual era la particolar direzione della sua critica.

Li scrittori del secolo d' Augusto si piccarono di maggiore originalità nel modo di venire a prova co' i Greci, ma non coltivarono con eguale riuscita tutti i rami della letteratura. Essi aveano soprattutto la passione di cimentarsi ne' componimenti tragici; e questa passione, a cui sembra che partecipasse l'imperatore medesimo, rende assai verisimile l'opinione di coloro i quali asseriscono che Orazio compose la sua epistola a' Pisoni a fine specialmente di preservare que' giovenetti dal contagio generale, e di rimuoverli da una carriera ove non poteano sperare alcun felice successo. Uno de' migliori poeti tragici di quel tempo fu il celebre Asinio Pollione, che ci vien dipinto da Plinio qual uomo i cui sensi erano tutti violenti, e che portava insino nelle arti aliene dalla poesia il gusto d'una espressione

tradurre i cantici de' Cori greci? Orazio afferma che Pindaro, il cui stile lirico ha così grande riscontro con quello della tragedia, non si può per guisa alcuna imitare io latino. Verisimilmente non si era mai tentato d'impacciarsi nel labirinto delle strofe de' Cori, strofe non imitabili dalla lingua latina, e la cui armonia non si sarebbe potuta comprendere dall'orecchio de' Romani. Le tragedie di Seneca non escono mai dall'anapesto, se non se per tentare al più d'inalzarsi ai versi salfici o coriambici, la cui monotona ripetizione produce un effetto spiacevolissimo.

(*) In qual ritmo era mai possibile di

energira : fu desso che fece togliere da Rodi il famoso grappo del toro (farnese) per trasportarlo a Roma. Questo monumento d'un genio selvaggio, e diremo anzi esagerato nella sua ardittezza, ha tanto a fare con i capolavori della scultura greca, quanta era forse la differenza delle tragedie di Pollione a quelle di Sofocle; e nondimeno ancor dobbiamo dolerci della perdita totale delle opere del poeta latino, quantunque la parte importante che Pollione sosteneva ne' pubblici negozj abbia potuto fare illusione a' contemporanei in favore del suo merito letterario. Ovidio si provò così nel genere tragico, come in quasi tutti i generi di poesia, e sappiamo ancora ch'egli compose una *Medea*. La profusione di luoghi comuni appassionati che gli piacque di spargere nelle sue Eroidi, dee far presumere ch'egli non sarebbe stato che un Euripide esagerato. Tuttavia Quintiliano accerta ch'egli dimostrò in tale tragedia tutto quello onde sarebbe stato capace, se avesse saputo moderarsi e mettere un freno alla intemperanza della sua fantasia.

Tutte queste opere del secolo d'Augusto sono perite. È difficile d'apprezzare appunto il valore della perdita che si è fatta; ma, secondo tutte le apparenze, ella non è sommamente grande. In prima, le tragedie greche erano soggiaciute in Roma alla sorte di tutte le produzioni trapiantate in un suolo straniero. Vero è che il culto religioso de' Romani s'avvicinava, per più rispetti, a quello de' Greci; ma non era così per affatto lo stesso, come si crede in generale. La mitologia eroica non era stata introdotta in Roma che da' poeti, e niente la collegava con le tradizioni popolarische.

Una tragedia d'origine romana non vi fu mai; si può tuttavolta, di mezzo alla notte de' secoli, scorgere confusamente co'l pensiero ciò ch'ella sarebbe stata, se il genio nazionale l'avesse prodotta. Ben differente dalla tragedia greca, tanto nella sua apparenza esterna, quanto nel suo intrinseco significato, ella sarebbe stata l'espressione de' sentimenti profondamente religiosi e patriottici de' primi Romani. Qualunque poesia creatrice dee scaturire dal fondo dell'anima; lo spirito della religione di Roma era in origine d'una natura affatto speciale. Allorchè cessò il culto d'essere animato d'una vita interna, si procurò di celarne il vòto per via d'ornamenti accattati dalle nazioni straniere. L'antica credenza de' Romani e li usi che vi si riferivano, contenevano un senso morale, serio, filosofico, divinatorio e simbolico, che non esisteva in grado così alto nella religione de' Greci, o almeno in quella parte della religione loro che insegnavasi fuori della iniziazione a' misteri. Appresso de' Greci, il culto si piegava a' mobili desiderj degli artisti; appresso de' Romani restava immutabile sotto l'impero de' sacerdoti. La tragedia greca avea mostrato l'uomo libero, combattente contra il Destino; la tragedia romana avrebbe presentato a' nostri sguardi l'uomo sottomesso alla Divinità, e soggiogato, infino nelle sue più intime inclinazioni, da quella infinita posanza che santifica le anime, che le incatena co' suoi vincoli (*), e che splende d'ogni parte fuor del velo dell'universo. Ma la sacra fiamma di questo spirito vivificatore era da lungo

X

(*) Questo è ciò ch' esprime la parola latina *Religio*.

tempo estinta, allorchè il gusto d'una poesia perfezionata si risvegliò tra' Romani. I Patrizj, i quali nella loro prima istituzione erano un collegio di sacerdoti truschi, non si mostravano più se non che sotto l'aspetto d'uomini di Stato o di guerrieri mondani, e non conservavano il loro antico sacerdozio se non come una forma politica; i loro libri sibillini, il loro *Fedam*, erano divenuti per essi incomprensibili, così per cagione de' caratteri invecchiati della scrittura, come per non aver più la chiave. e perchè l'alta scienza era caduta in obliivione. Chi voglia farsi un'idea di quello che sarebbe stata la tradizione eroica de' Romani, e del colorito particolare ond'ella poteva esser capace, dove il loro genio poetico si fosse più per tempo sviluppato, ne troverà qualche vestigio in Virgilio, in Properzio e in Ovidio, poeti che già trattano questi soggetti come appartenenti all'Antichità.

In oltre, con tutto il desiderio che avevano i Romani d'appropriarsi il complesso della cultura morale della Grecia, pur mancarono sempre di quella dolce umanità che si è potuto notare infin da' tempi d'Omero nell'istoria, nelle arti e nella poesia di quella fortunata regione. I Romani non abbandonarono quella rigida virtù, che, simile a Curzio medesimo, sacrificava tutti li affetti personali nel seno della patria, fuorchè per gittarsi, con una rapidità spaventevole, in una corruzione di costumi e in una rapacità parimente senza esempio: giammai non ismentirono la loro origine; giammai non cessarono di dar segno che il loro fondatore non era stato nudrito dal seno d'una madre, ma sì da una lupa divoratrice. Essi furono

il genio tragico dell'universo; diedero alla terra il tremendo spettacolo di re incatenati o languenti nelle carceri, ed apparvero, agli occhi de' popoli abbattuti, sotto le sembianze della ferrea Necessità. Devastatori del mondo intero, essi languirono solitari in mezzo del deserto che avevano fatto, e il trofeo che vollero inalzare cou le ruine dell'universo, non fu che la tomba della loro virtù e della lor gloria. I Romani non conobbero mai l'arte avventurosa d'ecitare per mezzo di voci destramente regolate le più dolci commozioni dell'anima, nè di scorrere con lieve mano le armoniose corde della passione; sempre si spinsero oltre i gradi intermedj, e toccarono nella tragedia li ultimi confini, siccome avevano fatto nell'eroismo stoico e nello sfrenato furore di tutte le virtù. Altro non era loro rimasto dell'antica grandezza, che la forza di sfidare il destino, allorchè bisognava finalmente cambiare nel dolore e nella morte i piaceri d'una vita disordinata; e contrassegnando li eroi delle loro finzioni tragiche con questo particolar suggello della loro primitiva magnanimità, si compiaquero nel far pompa ancora, con fastoso orgoglio, del disprezzo in che avevano l'esistenza.

Aggiungiamo di vantaggio che nel secolo in cui la letteratura fu coltivata appresso de' Romani con maggior successo, questo popolo, avido di spettacoli fino alla smania, non fu mai un Pubblico atto a dirigere i poeti drammatici, o a giudicare le loro opere. Ne' trionfi, ne' giuochi de' gladiatori e ne' combattimenti d'animali, tutta la pompa dell'universo, tutte le rarità delle zone straniere, erano profuse davanti agli occhi degli spettatori; non si cercava che di saziarli

con la magnificenza a un tempo e co' l sangue. Che mai poteano sopra nervi di siffatta tempra le dolci commozioni della poesia tragica? I capi più potenti s'inorgoglivano di far mostra, in un solo giorno, dell'immenso bottino delle guerre civili o straniere, sopra teatri che il popolo distruggeva immantinente. Ciò che Plinio racconta intorno al lusso d'architettura del teatro di Scanro, è per poco incredibile. Allorchè il popolo, stancato dalla suntuosità, non potè più rimaner sorpreso che dalla novità delle invenzioni meccaniche, vi fu un cittadino romano il quale, in occasione delle feste funebri in onore di suo padre, fece costruire due teatri semicircolari, posti a schiena a schiena e talmente mobili, che furono potuti, dopo le rappresentazioni drammatiche, essere girati sopra un solo perno con tutti li spettatori assisi, e così formare, unendosi insieme, un circo rinchiuso, ove si diedero degli ginocchi di gladiatori. Il piacere degli occhi assorbiva interamente quello degli orecchi. Alcuni fuuambuli ed alcuni elefanti bianchi mettevano al di sotto qualunque opera teatrale. Orazio dice che si battevano le palme alla vista dell'abito di porpora ricamato d'un comediante, e che l'immensa folla degli spettatori era sì poco tranquilla, che il suo strepito simigliava a quello del mare agitato, o vero al fracasso d'una selvosa montagna quando freme la tempesta.

Con tutto questo, avremmo il torto di voler dare un giudizio del talento tragico che mostrar poterono i Romani durante l'epoca luminosa della loro letteratura, attenendoci alle sole opere che ci troviamo, alla raccolta cioè delle tragedie che vengono attri-

buite a Seneca. A me pare assai dubbioso che tali opere sieno autentiche: per avventura furono riputate di Seneca, perocchè in quella intitolata *Ottavia* apparisce egli medesimo; ma questo avrebbe dovuto in quella vece provare ch'egli non ne era l'autore. Comunque si sia, li cruditi non sono d'accordo in questo particolare. Alcuni sostengono che tali tragedie sieno state composte in parte da Seneca il filosofo, e in parte da suo padre il retore; altri asseriscono che sono d'un poeta il quale portava bensì il nome di Seneca, ma che non aveva a far nulla co' mentovati. In generale però si conviene in questo, ch'esse non sono nè tutte del medesimo tempo, nè tutte della mano medesima. E ben si potrebbe riputarle produzioni di tempi più quà, spacciate per antiche, se Quintiliano non citasse un verso della *Medea* di Seneca il qual si trova di fatto nella tragedia che possediamo (*). Questa almeno è dunque antica per certo, e tuttavia non è gran fatto superiore alle altre. Trovasi pure in Lucano, poeta contemporaneo di Nerone, uno stile parimente gonfio, e quella medesima stravaganza gigantesca che è la caricatura della grandezza. Durante que' tempi spaventosi che Roma fu oppressa da una serie di tiranni sanguinarj, lo stato violento degli animi fe' nascere produzioni mostruose in tutti i generi, e particolarmente nella

(*) In questa tragedia, *Medea* scanoa i suoi figliuoli su li occhi degli spettatori, se bene Orazio avesse già biasimato i poeti che mettevano tali orrori in su la scena. In siffatto eccesso d'esagerazione, ignota a' Greci, i Tragici romani cercavano l'effetto e la novità.

poesia e nella eloquenza; fenomeno che s'è potuto più volte osservare in simili epoche dell'istoria. Sotto il dolce e savio governo di Tito e di Vespasiano, i Romauì tornarono a un gusto più purgato.

Ma qualunque sia l'epoca assegnata a queste tragedie, sono prive d'ogni interesse drammatico, non meno che d'ogni verità nella dipintura de' caratteri e delle situazioni; ci ributtano per le loro sconvenienze d'ogni maniera, e sono scritte in uno stile freddo e turgido in cui si fa pompa de' luoghi comuni tragici a tutto andare, e tutto è frase e pretensione: vi ha dello spirito e specialmente della sottigliezza; vi ha pure non so che di simigliante all'immaginazione; ma non vi si scopre l'ingegno fuorchè nell'abuso dell'ingegno medesimo. Esse non imitano la tragedia greca, se non se nella forma esterna e nella scelta de' soggetti mitologici; e se pare che s'inalzino sopra il loro modello, paragonar si possono a una vana iperbole che soverchia l'espressione della verità. Li autori di tali opere hanno trovato il secreto d'essere difusi con un laconismo epigrammatico che s'avvicina all'oscurità. I personaggi ch'essi introducono su la scena, non sono nè modelli immaginari, nè uomini veraci; sono colossali

fantocci, mossi ora dal filo d'un eroismo fuor di natura, e or da quello d'una passione parimente artificziata, la quale non sospetta pure d'alcun limite, nè rifuge davanti a verun attentato.

Avrei potuto interamente passarvi delle tragedie di Seneca in questa istoria dell'arte drammatica, in cui non mi debbo occupare a far altro conoscere che le produzioni originali, od almeno qualificatissime; ma una cieca superstizione per tutto quello che ne viene dall'Antichità, decanta le siffatte tragedie per modelli degni d'essere imitati; e ciò mi ha costretto a parlarne. Furono esse conosciute e più presto e più generalmente delle tragedie greche; nè solo alquanti eruditi privi di gusto ne diedero favorevole giudizio, e le preferirono ben anche a' modelli greci, ma veri poeti ne fecero oggetto de' loro studj. L'influenza ch'esse ebbero su le idee di Corneille, è patente; Racine istesso si degnò di valersi, nella sua *Fedra*, di parecchi tratti di quella di Seneca, e, fra li altri, della scena quasi intera della dichiarazione d'amore. Si può trovar la citazione circostanziata de' passi che il poeta francese imitò dal poeta latino, nella stimabile opera di Brumoy.

LEZIONE IX.

Poeti drammatici italiani. — Pastorali del Tasso e del Guarini. — Considerazioni su i pochi progressi che hanno fatto l' Italiani nel genere della tragedia. — Metastasio e Alfieri. — Che cosa erano questi due poeti. — Comedie dell' Ariosto, del Machiavelli, dell' Aretino, del Porta. — Comedie improvvisate con maschere. — Goldoni. — Carlo Gozzi. — Stato presente del teatro italiano.

Non lasciamo qui l'Antichità classica per occuparci nella letteratura drammatica de' moderni. Si può mettere in dubbio, rispetto all'ordine con cui trattar si dee questo argomento, se torni meglio discorrere di mano in mano intorno alle produzioni di ciascun popolo in particolare, o vero passar da un teatro a un altro, secondo che si osservino le tracce d'una influenza straniera nelle idee che vi predominarono. L'Italia eresse la prima un teatro, e, dopo aver dato lezione alla Francia, la ricevette a rinccontro da essa. Le opere spagnuole, forse ancor più che le italiane, servirono a perfezionar la scena francese; e Voltaire s'accostò alle forme adottate dagl'Inglesi, quando volle allargar la sfera della tragedia; ma li esemplari dell'Antichità aveano già fermate in un modo troppo irrevocabile le idee e il gusto de' suoi compatriotti, ad essere ancor possibile di far loro ammetter un nuovo sistema. Il teatro spagnuolo e il teatro inglese non s'appropriarono quasi nulla di quello dell'altre nazioni, e sono rimasti pure indipendenti l'uno dall'altro. Essi hanno esercitata una potente azione al di fuori, e non hanno essi medesimi obedito a impulsi estranei:

la loro storia dee pertanto essere trattata a parte; e, per evitar la confusione, separeremo altresì l'istoria drammatica di ciascuno degli altri popoli, facendo notare di mano in mano le influenze straniere che a vicenda li diressero. Laonde vedremo che il principio della imitazione degli antichi è quello che domina così appresso degl'Italiani, come appresso de' Francesi; dovechè lo spirito romantico, o almeno una compiuta originalità regna fra li Inglesi e li Spagnuoli.

Ho già mostrato come la religione cristiana aveva abolito li spettacoli eccessivamente degenerati de' Greci e de' Romani, avanti pure che la conquista del mondo incivilito, fatta da' barbari del Nord, avesse posto fine a tutti i dilette delle belle arti. Il genio drammatico non era stato ancora ravvivato dallo studio de' grandi esemplari dell'Antichità, quand'egli emerse dal lungo sopore in cui s'era giaciuto durante il medio evo, e diede novamente alcuni segni di vita nelle opere così nominate allora *Moralità* o *Misteri*. L'Italiani avevano i primi concepito il desiderio d'imitar li antichi in tutti i generi di poesia, e cercarono pure di far risurgere l'antico teatro. D'ordinario si nomina la *Sofonista*

SCHLEGEL, *Corso di Letterat. dramat.*

del Trissino, la quale apparve in su 'l principio del secolo XVI, per la più antica delle tragedie regolari. Io non conosco nna tal composizione, ma so che l'autore era un freddo erudito; e poichè li stessi dotti che più raccomandano la imitazione de' modelli classici, giudicano quest'opera un tristo frutto di penosa fatica, noi possiamo rapportarci alla loro sentenza (9). È per altro notabilissimo come il Trissino, che si piccò d'osservare le forme antiche fino all'introdurre il Coro nel suo componimento, si sia ardito di trasportare la tragedia dal dominio della mitologia in quello dell'istoria.

Le Pastorali di Torquatto Tasso e del Guarini meritano di far, come si dice, epoca un mezzo secolo più tardi. La loro composizione non è veramente tragica, ma è nobile ed anche ideale; e la poesia de' Cori è d'una grande bellezza. Tuttavia questi Cori non appariscono su la scena, e non s'annodano all'azione; sono voci liriche e armoniose che sembrano echeggiar nell'aria. Queste Pastorali erano certamente destinate al teatro; anzi abbiamo fondamento da credere che sieno state rappresentate a Torino e a Ferrara con molta magnificenza, e che tutti li accessori ne fossero vaghi e di buon gusto. Con tutto questo, elle non ci danno che l'idea dell'infanzia dell'arte. Benchè vi sia un intreccio generale ed uno scioglimento, spesso l'azione non progredisce nelle scene isolate; il che prova che li spettatori, poco avvezzi a' vivi piaceri del teatro, si tenevano ancora contenti alla placida pompa d'una bella poesia, nè conoscevano quell'agitazione e quella impazienza che la rapidità del movimento drammatico può sola calmare.

Il *Pastor fido* soprattutto è una pro-

duzione inimitabile, ispirata dallo spirito romantico, come quella che è animata d'un amore entusiastico; ella porta nella sua forma la nobile e semplice impronta dell'Antichità; e i gradevoli giuochi d'una fantasia poetica non sono nel *Pastor fido* che la velata espressione del sentimento più puro e più sublime. A nessun poeta fu concesso, quanto al Guarini, di unire le qualità distintive degli antichi e de' moderni. Egli dimostra di conoscere intimamente l'essenza della tragedia greca, facendo del Destino l'anima della sua finzione, e dando un colorito ideale a' suoi principali caratteri. Vero è che, avendo introdotto nella sua composizione alcuni enti grotteschi, fu costretto di darle il nome di tragicomedia; ma le caricature che vi si presentano, altrui non hanno di vulgare che i loro concetti, e i loro costumi esterni non sono in contrasto co' l'rimanente del quadro. In cotal guisa i personaggi subalterni dell'antica tragedia, come li schiavi e i messaggeri, partecipavano alla dignità generale della composizione. Il *Pastor fido* del Guarini è dunque un fenomeno estremamente importante nell'istoria della poesia, ma non mise alcun frutto relativamente all'arte drammatica; il che si doveva in certa guisa aspettare (10).

Ritorno alla tragedia propriamente detta degl'Italiani. Dopo la *Sofonisba* e alenne altre opere contemporanee, che Ranieri de' Calzabigi chiama *primi vagiti tragici* dell'Italia, snolsi citare una moltitudine di tragedie de' secoli XVI, XVII e XVIII, nessuna delle quali s'acquistò verace riputazione, o se non altro putè conservarla. È facile il vedere che li autori ebbero la pretensione di unifurarsi alle regole

d'Aristotele; e nondimeno il suddetto Calsabigi, Critico italiano, ma partigiano assoluto del sistema francese, fa la seguente dipintura di questi aborti teatrali: «Piani stravolti, complicati, intralciati, inverisimili, e sceneggiatura male intesa; personaggi inutili; duplicità di azione; caratteri impropri; concetti o giganteschi o puerili; versi languidi; frasi stiracchiate: poesia non armonica, o non naturale: ed il tutto poi corredato di descrizioni, di paragoni fuor di luogo, di squarci oziosi di filosofia, di politica, intrecciati d'amoretti svenevoli, di leziose parole, di tenerczzie triviali, che ad ogni scena s'incontrano. Della forza tragica, dell'urto delle passioni, delle sorprendenti rivoluzioni teatrali, non ve n'è pur segno.» (*Lett. premessa alle Tragedie dell'Alfieri*).

Non è per noi possibile di fermarci a metter mano in tutta questa farragine drammatica; onde passiamo a dirittura alla *Mérope* del Maffei.

Questa tragedia, che apparve in sul principio del secolo XVIII, fece subito grande strepito in Italia, e s'acquistò poi molta celebrità presso li stranieri, quando Voltaire, geloso d'avanzare Maffei, compose anch'egli una *Mérope*. Il disegno dei due poeti era di ritrovare nel soggetto, somministrato da Igino, il grande effetto tragico d'un'opera d'Enripide che più non possediamo. Voltaire, sotto il colore della lode, deprime, da rivale, la *Mérope* del Maffei. Lessing, nella sua Dramaturgia, pronunzia da giudice illuminato un' imparziale sentenza: mentre ch'egli concede a questa tragedia il merito della semplicità e della purgatezza di gusto, vi scorge l'opera d'un uomo versato nello studio dell'Antichità, ma non dalla natura do-

tato d'un talento drammatico, cui l'arte avria poscia perfezionato. La grande riputazione onde a' suoi tempi godette la *Mérope* del Maffei, ne fa conoscere abbastanza ciò ch'erano, innanzi ch'ella apparisse, le tragedie italiane (11).

Dopo quest'epoca si presentarono sulla scena il Metastasio e l'Alfieri; l'uno verso la metà del secolo XVIII, e l'altro trent'anni appresso o in quel torno. Io ripongo nella classe a cui ci occupiamo presentemente, i drammi lirici del Metastasio, come quegli che pure aspira ad eccitar serie commozioni d'animo, che tende all'ideale, e che in parte seguì le forme che si sono volute prescrivere alla tragedia regolare (12). Lo scopo ch'egli si propone è ben differente da quello dell'Alfieri; e nondimeno entrambi, senz'avvedersene, furono governati dalle medesime opinioni. L'uno e l'altro, è vero, dichiararono egualmente di non appartenere alla scuola francese; anzi asserirono che, per timore di nuocere alla lor propria originalità, avevano diligentemente evitato di conoscere i lavori maestri di quel teatro; ma questa prudenza è già di sinistro augurio. Un poeta che ha l'intimo sentimento della maniera energica e ben determinata con la quale ha preso il suo soggetto, può senza tema studiare le opere de' suoi predecessori; egli vi guadagnerà per rispetto all'arte, e imprimerà nondimeno le sue produzioni del proprio sigillo caratteristico. Ma quanto al Metastasio e all'Alfieri, — s'è pur vero che le tragedie francesi sieno rimaste loro sconosciute, o che non le abbiano lette se non dopo ch'ebbero composte le opere loro —, è forza che una imperpettabile influenza, diffusa nell'atmosfera letteraria, li abbia modificati senza

loro saputa. Questa comune direzione nelle idee di due uomini dotati di talenti ben dissimili si spiega per diverse cagioni: primamente per la grande autorità che i poeti drammatici del secolo di Luigi XIV avevano acquistata in tutta l'Europa agli occhi de' letterati e delle persone colte; in secondo luogo per li sforzi che fecero parecchi poeti stranieri a fine di dare la struttura francese alle loro opère teatrali; e in ultimo per la tendenza generale degli spiriti verso quella Critica negativa, cioè a dire intenta solo a notare i difetti, che si può chiamare la Critica francese. L'aria medesima di famiglia si riconosce in ambedue li autori italiani; ma più manifesta apparisce nell'Alfieri che nel Metastasio, per motivo dell'elemento armonico che domina nella poesia di quest'ultimo. Esso ritrovasi in una totale mancanza di spirito romantico, in una certa angustia di fantasia, nelle forme moderne e mal caratterizzate ond'è vestita così la mitologia come la storia, e finalmente in quella pretesa purezza tragica che degenera spesso in uniformità. L'Alfieri osservò sempre le unità di luogo e di tempo; e se il Metastasio non osservò che l'unità del tempo, si è che le mutazioni di scena sono una circostanza di prima necessità pe' l' melodrama. L'Alfieri non concede nulla al piacer degli occhi; egli si studia di conformare i suoi disegni alla semplicità antica più severa; laddove il Metastasio, nella ricca varietà de' suoi intrecci, volle accostarsi a' modelli spagnuoli, e tolse particolarmente parecchie idee da Calderon (*). Nondimeno l'unità ideale

degli Antichi è totalmente sbandita dalle opere del primo di questi autori; e l'altro non seppe meglio di lui cavare dalla unione degli elementi opposti quella inaspettata armonia che forma il singolare intanto del genere romantico (14).

Apostolo Zeno, prima del Metastasio, avea già depurato, o piuttosto spogliato il melodrama, poichè queste due espressioni sono frequentemente sinonime appresso de' moderni Aristarchi. Egli volle gettare le opere sue nella forma tragica, anzi nella forma francese, e quindi lasciò sì poco spazio allo sviluppo musicale, che si vide scacciato dal teatro del melodrama dal suo rivale Metastasio, il quale assai meglio conosceva il gusto de' suoi compatrioti. Un' arte prende, in genere, una falsa direzione qualora cseguisce, con isvantaggio e co' l' sacrificio del merito che le è proprio, ciò che un' arte differente può compiere con maggior perfezione e maggior facilità. È uopo attribuire similisforzi inopportuni a una sterile idea di regolarità; idea che si è voluto stabilire una volta per sempre, in vece di riconoscere lo spirito e le leggi particolari di ciascun genere di poesia.

La riputazione del Metastasio oscurò quella di Apostolo Zeno; giacchè, proponendosi lo stesso fine, egli ebbe un ingegno ben più flessibile, e meglio seppe adattarsi a' capricci del maestro di cappella. Una perfetta purità di elocuzione (15), una grazia e una eleganza sostenute lo hanno fatto riputare da' suoi paesani come un autor classico, e, per così dire, come il Racine dell' Italia.

(*) Questo è ciò che afferma espressamente il dotto spagnuolo Artega nella

sua opera italiana su la storia del teatro musicale (13).

Egli ha soprattutto ne' versi destinati al canto una dolcezza che ti rapisce. Nessun poeta non ha forse mai posseduto, nel medesimo grado che egli, il dono di raccogliere in breve spazio i tratti più commoventi d'una situazione patetica. I monologhi lirici alla fine delle scene sono l'armonica espressione, più concisa insieme e più giusta, d'una disposizione dell'anima. Bisogna per altro confessare che il Metastasio non dipinge le passioni fuorchè sotto colori generalissimi; egli non dà nulla a' sentimenti del cuore che appartenga al carattere individuale, nè alla contemplazione universale. Quindi le opere sue non sono concepite con gran forza, e la poesia si restringe ad imprimere un lieve e facile movimento all'azione, lasciando alla musica la cura degli sviluppi brillanti e variati. Il Metastasio è un poeta compitamente musicale; ma, per continuare in questo paragone, egli non possiede che la parte melodiosa e cantante della poesia, senza mai farne vibrar le corde gravi, e senza conoscere i profondi e misteriosi effetti dell'armonia. Questa musica dolce e gradita diventa ancora ben presto monotona; quando si sono lette alcune opere di quel poeta, si conoscono tutte, e tosto apparisce che la composizione generale manca di fisionomia. Non bisogna per tutto ciò essere troppo rigoroso; li eroi del Metastasio, è vero, sono galanti; le eroine spingono la delicatezza fino alla leziosaggine; ma forse non si è per altro ripresa questa effeminata poesia, se non perchè non si pensava alla natura del melodrama. A me pare che non si possa rimproverare al Metastasio, fuorchè d'aver tolto a maneggiar soggetti,

la cui natura grave e severa contrasta troppo fortemente con tutto questo grazioso frasccheggiare; s'egli non si fosse pigliato a grandi nomi storici, se più sovente avesse ricorso alla mitologia o a finzioni puramente fantastiche, se avesse fatto sempre una scelta così felice, come allor quando compose il suo *Achille in Sciro*, dove il genere eroico si trova naturalmente mescolato co' l genere pastorale. questa galanteria, questo universal madrigale si sarebbero accordati con le figure de' suoi quadri, e si sarebbe eziandio permesso al poeta (se almeno c' intendiamo sopra ciò che debb'essere un'opera per musica) di lasciare ancor più liberamente spiegar l'ali alla sua fantasia: sono le sue pretese alla tragedia che gnastarono il tutto (16). Le forze del Metastasio non erano da tanto, e la lusinghiera seduzione delle sue massime amorose è assolutamente incompatibile con l'energia dell'espressione. Ho sentito un celebre poeta italiano affermare che i suoi compatriotti erano sempre commossi fino alle lacrime dalla poesia del Metastasio: non v'ha nulla da rispondere a tale testimonianza, se non che è questo uno spiacevole sintomo della costituzione morale d'un popolo (17). Non ci ha dubbio che la voluttuosa mollezza negli affetti e ne' pensieri non sia quello appunto che fece del Metastasio il poeta favorito de' suoi contemporanei. Egli ha de' versi, la dignità e la robusta concisione de' quali s'innalzano perfettamente a livello della tragedia; ma non pertanto vi si scorge non so che aria di smargiaseria che fa pensare a' ginocchi di forza ed alla voce chiara e flessibile d'un cantante italiano (18).

La meravigliosa fortuna che fecero

le opere del Metastasio in tutta l'Europa, e soprattutto appresso de' Principi, è dovuta ancora, fino ad un certo segno, all'esser egli il poeta titolare della Corte. L'ufficio suo, ch'egli esercitava con tutta l'anima, gli fece adottare un genere di composizione di cui si possono trovar le tracce appresso di tutti li autori drammatici che si posero nelle medesime occasioni. Un certo splendore su la superficie senza veruna profondità; affetti e pensieri comuni, adorni del linguaggio poetico più scelto; da per tutto i riguardi della politessezza nella maniera di trattar le passioni, le sciagure e i delitti; una scrupolosa osservanza delle convenevolezze, e una morale in parole. laddove il complesso dell'opera respira la voluttà: tali sono le parti che misero in voga appresso del gran mondo le tragiche miniature del Metastasio (19). La pompa de' sentimenti generosi non v'è risparmiata, mentre che atroci delitti vanno congiunti a intrighi di leggerissimo tessuto. Le amanti offese vi preparano terribili vendette, cui talvolta confidano ad amatori disprezzati. Quasi sempre vi si mira un scelerato di professione, occupato a ordir perfide trame; ma questo personaggio odioso non serve che a far risplendere la clemenza d'un re magnanimo, il quale chiude il drama con perdonare. Questa facilità con che abominevoli traditori ritornano in grazia, sarebbe certamente disgiustissima, se in questa lanterna magica di terribili casi ci fosse realmente del serio. Ma l'avvelenato nappo è sempre allontanato a proposito; i pugnal cadono dalle mani omicide, o vengono loro strappati; nelle prigioni è costantemente un'uscita sotterra-

nea, e l'eroe minacciato si trova improvvisamente fuor di pericolo. Il timore del ridicolo, — questa coscienza de' poeti che scrivono per il bel mondo —, è patentissimo nel Metastasio. Qualunque ardimento ch'esca dalle forme ricevute è diligentemente evitato nelle opere sue. Non vi ha maraviglioso di sort'alcuna; perocchè un Pubblico, che si picca di spirito forte, non vuole ammettere prodigi nè pure su la scena stravagante del melodrama. Nondimeno questa timidezza non garantisce sempre il Metastasio da ciò ch'egli maggiormente temeva. Senza parlare dell'uso smoderato degli *a parte*, che spesso diventa ridicolo, tutti li amanti in seconda linea appartengono di diritto alla parodia. Si può in essi ravvisare un autore cicisbeo, il quale conosce a fondo tutte le gradazioni di questo stato, i patimenti e la felicità ond'esso è capace. L'amante favorito è in contrasto con l'amante disprezzato, il quale almeno osa lagnarsi; ma su li ultimi gradini di questa scala si trova un infelice che sospira, che non s'avventura in tutto il corso dell'opera di toccar pure un motto dell'amor suo all'adorata principessa, e che offre l'immagine fedele del *patito*, ch'è in Italia così chiamansi li amanti di tal fatta. Un simile personaggio trova pure il suo riscontro ne' personaggi femminili; e così l'amorosa caccia s'interseca in tutte le direzioni (20).

Non ci ha che un piccol numero d'opere del Metastasio che si sieno conservate su 'l teatro; perciocchè un nuovo genere di musica ha renduta necessaria un'altra distribuzione nelle parole. Ne' drammi di questo poeta è raro che si trovino *l'ari*; e le ariette,

quasi sempre cantate da una sola voce, sono per lo più il segnale della partenza d'un personaggio. Sembra che le passioni, dopo aver fatto sentire nel recitativo quasi un lieve pigolare, s'inalzino allo spiegato canto del lusinguolo nell'arietta. L'attore, superbo del suo trionfo, abbandona allora la scena coperto di gloria, e lascia li spettatori in preda alla loro meraviglia. Si vuole al presente che ci sia maggior numero di duetti, di pezzi concertati, e che ciascun atto termini con un rumoroso finale accompagnato dal Coro. Sarebbe veramente un problema difficilissimo pe' l' poeta melodrammatico il tentar di ricondurre a un'armonia commune le discordanti voci di passioni opposte, senza far nel medesimo tempo disparire i loro differenti caratteri; ma il poeta e il maestro di cappella d'ordinario si brigano assai poco di studiare un tal quesito, e ne lasciano la soluzione al caso.

L'Alfieri avea troppa ferezza e troppo ardire, sicchè volesse guadagnarsi il pubblico suffragio con molli seduzioni. Egli era profondamente nauseato dall'indolente morbidezza de' suoi compatrioti, e dalla corruzione generale del suo secolo. La bile, con lo sviluppar le forze dell'animo suo, gli fece spiegare una rara energia, non che certi principj stoici, e lo condusse a dipingere spaventevoli quadri de' delitti del despotismo. La sua ispirazione è piuttosto politica e morale, che poetica; e lodar si debbono le sue tragedie in qualità d'azioni assai più che in qualità di opere. Il suo sdegno per la via calcata dal Metastasio lo spinse in un altro estremo; e si può fra questi due poeti osservare il genere di contrasto

simmetrico che offrono le opposte caricature. Se la Musa del Metastasio è una Ninfa voluttuosa, quella dell'Alfieri è una fiera Amazzone, o una dura Spartana. Egli ambiva a divenire il Catone del teatro; ma senza dubbio non ponea mente che il poeta tragico può ben essere uno stoico, ma che stoica non debb'essere la tragedia medesima, s'ella è pur destinata a commuovere e toccare il cuore. Lo stile aspro e spezzato dell'Alfieri è talmente povero d'espressioni figurate, che si direbbe essere i suoi personaggi interamente privi d'immaginazione. Egli volea dare una nuova tempera alla sua lingua materna, e non fece che spogliarla della sua leggiadria, caricandola di rigidità e durezza. Non solamente egli non ha il senso dell'armonia, ma pur manca d'orecchio a segno che ne' lacera il timpano con le dissonanze più insopportabili (21). Certamente la tragedia, per mezzo de' nobili sentimenti ch'ella inspira, deve inalzare la nostra anima di sopra alla potenza de' sensi; ma non bisogna ch'ella cerchi di torre alla vita le sue seduzioni anche più pericolose; si è con mostrarci tutti i repentagli ond'è minacciata la virtù, ch'ella fa risaltare la maestà della virtù medesima. Quando leggiamo le tragedie dell'Alfieri, ne pare d'essere trasportati in un mondo più tetto e d'un aspetto più dispiacevole che non è il mondo reale. Una finzione in cui li avvenimenti giornalieri appaiono eccessivamente tristi, e in cui le insolite catastrofi hanno qualche cosa di terribile, simiglia ad un clima il quale unisse in sè le folte nebbie de' vernali del nord con le fiammeggianti tempeste della zona torrida (22).

Avrebbe il torto chi s'immaginasse che

l'Alfieri abbia dato segno di maggiore accortezza e profondità che il Metastasio nella imitazione de' caratteri; egli presenta la natura umana sotto un aspetto differente, ma del pari al tutto uniforme. I suoi personaggi li diresti abbozzati sovra semplici astrazioni, ed egli getta duramente il bianco e il nero l'uno appresso dell'altro. Nelle sue tragedie i malvagi palcsano, la loro sceleraggine a volto scoperto; nè certamente noi potremmo riconoscerli a questo contrassegno nella vita comune: ma quello in cui l'Alfieri è veramente senza scusa, si è ch'egli non rende amabili i personaggi virtuosi (23). Quando si vede ch'egli spoglia la sua finzione d'ogni seducente grazia e perfino de' semplici ornamenti della favella, si erederebbe ch'ei lo faccia con una severità meditata, per andar più direttamente al suo scopo morale; ma senza dubbio la natura avea negato i suoi doni più lusinghieri a questo caustico ingegno. Ignorava egli che il poeta non esercita alcun potere su 'l cuore umano, se non per mezzo degl' incanti dell'arte sua (24)?

Le tragedie dell'Alfieri non offrono verun riscontro co' modelli classici dell'Antichità, i quali non furono pur conosciuti da questo poeta se non verso la fine della sua carriera drammatica; e se paragonar si vogliano alle tragedie francesi, nella cui classe parrebbe che si dovessero riporre, non faranno certo miglior mostra (25). Nondimeno il disegno n'è forse più semplice, e il dialogo più naturale; come anche si ascrive a gran merito dell'Alfieri l'aver saputo far senza di confidenti, e in questo soprattutto si trova ch'egli diede perfezionamento al sistema francese: per avventura egli

non potea meglio soffrire i ciambellani e le dame d'onore su la scena, che nella realtà. Ma qualunque sia l'importanza che si attribuisce a tale innovazione, è uopo riconoscere che le opere dell'Alfieri non hanno quello splendore e quella venustà di stile, quelle delicate gradazioni, que' sagaci preparamenti, quella saggia disposizione e quel successivo interesse che si notano nelle migliori tragedie della scena francese. Si paragoni, per esempio, il *Britannico* di Racine con l'*Ottavia* dell'Alfieri. L'idèa d'entrambe queste tragedie è dovuta egualmente a Tacito; ma quale dei due poeti comprese meglio questo storico sì famoso per la sua profonda penetrazione? Racine se manifestò com'egli conosceva il lato cattivo de' costumi delle Corti, e singolarmente come avea studiato lo spirito di Roma sotto l'Imperatori. Se l'Alfieri, per l'opposto, non dicesse che la sua *Ottavia* è figlia di Tacito, ognuno si sarebbe più presto imaginato ch'ella trasse l'origine sua dal preteso Seneca. Egli vi dipinge il tiranno co' medesimi colori che usano li scolari ne' loro esercizj oratorj. Puossi mai riconoscere in cotesto Nerone, sempre furente e minaccioso, quel mostro che parca, al dir di Tacito, creato dalla natura per nascondere l'odio suo sotto il velo delle carezze? Puossi mai raffigurare in esso quell'effeminato pieno di vanità e di capricci, che fu da prima crudele perchè era vile, e quindi perchè si risvegliarono nel suo seno inclinazioni sanguinarie (26)? L'Alfieri, nella sua *Congiura de' Pazzi*, non colse lo spirito del Machiavelli con maggiore accortezza o in un modo più poetico. Queste tragedie ed altre ancora, come il *Filippo* e il *Don Garzia*, ch'egli

trasse dall'istoria moderna, non presentano nulla che caratterizzi un secolo o un popolo in particolare, nè tampoco egli seppe dipingere l'Italiani. Probabilmente, le idee ch'egli s'avea fatto dello stile tragico s'opponavano a qualunque determinazione precisa del costume locale (27). D'altra parte, i grandi soggetti della tragedia greca, come quelli appartenenti ai casi d'Oreste, perdono fra le mani dell' Alfieri tutta la loro pompa eroica, e assumono una tinta moderna e quasi borghese (28). Ciò ch'egli seppe meglio dipingere è la vita pubblica de' Romani; e la tragedia di *Virginia* in ispezialità guadagna mirabilmente a esser l'azione intera nel Foro e in gran parte sotto li occhi del popolo. Del rimanente, se questo poeta osserva l'unità di luogo, è perchè egli colloca la scena in un modo così poco apparente e così indeterminato, che la crediamo in qualche oscuro ridotto ove non usano che congiurati (29). Egli cerca talmente la semplicità, che priva i re e li eroi di tutto il loro splendido corteggio; pare ch'è vivano in un mondo spopolato (30). Questa solitudine del teatro è soprattutto manifestissima nel *Saulle*, dove si suppone che il re si trovi fra due eserciti nel momento d'una pugna decisiva. Questa tragedia però risplende sommamente fra l'altre pe' l'colorito orientale che vi campeggia, e pe' l' volo veramente lirico che spiega la poesia nella dipintura dell'alienazione di mente di Saul (31). La *Mirra* è un soggetto eccessivamente ributtante, che non si potè tentare, senza temerità, di mettere su la scena (32). Lo spagnuolo Artega criticò questa tragedia e il *Filippo* con giudizioosissima severità (33).

Aggiungerò alcune considerazioni

sopra i successori dell' Alfieri, quando volgeremo uno sguardo allo stato attuale del teatro in Italia. Ora torno su 'l filo per toccar brevemente la storia della comedia italiana.

Ella non offerse in su 'l principio, che una servile imitazione degli antichi; e li autori, dopo che si furono per lungo tempo contentati di trasportare nella loro lingua le comedie di Plauto e di Terenzio senz'aver riguardo alle differenze degli usi e de' costumi, si abbandonarono alle più strane stravaganze della loro immaginazione (34). Si posseggono delle comedie composte dall'Ariosto in prosa, e dal Machiavelli in versi sciolti chiamati *sdruccioli* (35). Uomini di questa fatta non poteano produr nulla che fosse interamente indegno di essi; ma pure l'Ariosto s'appropriò così alla cieca le idee degli antichi, che non potè lasciarci alcuna dipintura di costumi in cui sia verità e vita (36). Il Machiavelli non commise questo medesimo errore, se non quando volle copiar Plauto nella sua *Clizia*. La *Mandragola* e un'altra comedia senza titolo fanno ben conoscere i costumi di Firenze, ed anche troppo fedelmente. Un marito semplice e ingannato, e un frate corrotto ne sono i principali personaggi. Alcune vicende, simili a quelle che si trovano nelle Novelle del Boccaccio, vi sono chiarissimamente esposte in un dialogo vivo e ardito; ma non pertanto appena si può dire che queste sieno opere teatrali, e l'intreccio rozzaamente ordito non produce alcun effetto drammatico (37). Si potrebbero dare alcune lodi a tali comedie stimandole quai mimi, cioè a dire quali imitazioni spiritose della vita comune e degl' idiomi popolari: esse rassomigliano ancora a

queste medesime opere latine per le male crenanze che vi regnano. È però vero che in Italia, a que' tempi, la licenza del parlare era estrema; le comedie di Pietro Aretino la spingono all'ultimo grado. Pareva allora che l'intrighi d'amore illegitimi dovessero costituire l'intrucci della comedia, e che lo spirito di libertinaggio fosse il genio comico.

Prima di que' tempi, e fin dal principio del secolo XVI, si fece un tentativo, unico nel suo genere, per dare ad un piccolo romanzo serio la forma drammatica e li ornamenti della poesia. Questo drama, la *Virginia* dell'Accolti, dovè tenere un posto di mezzo fra la comedia e la tragedia: io non potei procurarmelo; ma sopra la relazione medesima che ne porge Bonterweck (*), mi pare che questo autore lo critichi molto ingiustamente. Esso dee simigliar grandemente alle opere del teatro spagnuolo, non ancora perfezionato, e vi si trovano pure delle stanze d'una misura regolare (**). Li esperimenti fatti per introdurre in Italia il drama romantico sono sempre tornati vani, al pari di tutti li sforzi che si fecero in Ispagna per rifundere le opere teatrali secondo le regole degli antichi, e, più tardi, secondo quelle de' Francesi. I gusti opposti delle due nazioni erano troppo fortemente determinati da poter

loro far prendere una nuova direzione.

Abbiamo una comedia del Tasso, che si potrebbe chiamare un romanzo diffuso, in forma di dialogo. Nell'angusto spazio di cinque atti ci si vede ammucchiata una folla d'avventure straordinarie, senza una cagione che le produca, senza una ragione che le spieghi: questi avvenimenti, posti senza preparazione li uni a fianco degli altri, danno al tutto un colore crudo e tagliente da non si poter sopportare. Biasimevoli imprese vengono presentate con tutta la possibile chiarezza; un avvenimento, qualunque si sia, ne impedisce le conseguenze, ed è questo che ne dee divertire. Non par da credere che l'autore di tale opera sia quel medesimo Tasso, i cui sentimenti a un tempo delicati e cavallereschi si esprimono con tanta leggiadria nella *Gerusalemme liberata*; di modo che si mise in dubbio che la detta comedia fosse veramente produzione di lui. Con tutto questo ci si trova una grande ricchezza d'invenzione, se così può chiamarsi un cumulo d'avventure talmente avviluppate, ch'è difficilissimo il seguirne il filo (39).

Una moltitudine di comedie italiane della stessa epoca hanno un intreccio parimente imbrogliato, che si sviluppa con meno ordine ancora e con minore felicità; sembra ch'esse sieno particolarmente destinate a solazzare altrui con la loro impolitezza. Tuttavia le comedie di Giambattista della Porta meritano d'esser distinte da quelle di tal classe: vero è che al pari di tutte le altre sono anch'esse ordite in modo che si manifestano per imitazioni di Plauto e di Terenzio, o per Novelle distese in dialogo; ma si scorge eziandio nelle scene amorose che l'autore

(*) *Istoria della poesia e dell'eloquenza*, T. I, pag. 334 e seg.

(**) Il disegno di questo drama, come ne lo descrive Bonterweck, è precisamente lo stesso che quello dell'opera di Shakespeare: *È tutto bene ciò che a ben riesce*. Esso non potèa dunque in veruna maniera essere assoggettato alle nità di luogo e di tempo (38). Pare che Shakespeare sarà maltrattato in questa istoria.

introduce spesso l'espressione d'una delicata tenerezza, la quale splende in mezzo alla solita rusticità dell'antica commedia italiana, e forma un vivo e siogolare contrasto con la sustanza del soggetto (40).

Nel secolo XVII, e allorchè il teatro spagnuolo brillava di maggior luce, l'italiani ne tolsero parecchie opere, ma quasi sempre le sfigurarono. La parte seria e regolare dell'arte drammatica fu in tanto più trascurata dagli Italiani, io quanto le persone del bel mondo corsero dietro all'opera per musica, e il popolo alle burlette improvvisate e con maschere. Bisogna per altro confessare che quest'ultimo genere non è privo d'interesse per l'osservatore; poichè i tratti più notabili del carattere nazionale e tutte le differenze di linguaggio e di costume vi sono afferrati con una sagacità e con un brio straordinario. Benchè sempre si presentino i medesimi personaggi, non è per questo che non vi sia grande varietà d'intrighi: in simile guisa si vede nel giuoco degli scacchi un piccolo numero di pezzi, ciascun de' quali si muove sempre d'un modo, dar luogo a una infinità di combinazioni. Nondimeno l'uso dell'improvvisare può facilmente introdurre su la scena una scipita vulgarità. Questo inconveniente dee non mancare anche in Italia, tuttochè l'estro comico, la vivacità dell'immaginazione, e un cotale garbo nella stessa buffoneria, sieno quivi doni quasichè nniversali.

Il Goldoni, che apparve in su la metà del secolo scorso, giunse a purgar la commedia italiana, e ottenne sì grandi successi, ch'egli si vide quasi esclusivamente arbitro della scena. Non può negarsi a questo poeta una grande cognizione del teatro; ma non

troviamo in esso nè quella profondità nell'arte di caratterizzare, nè quella ricchezza d'invenzione, che sole possono sostenere la fama d'un autore. Le sue dipinture di costumi hanno tanto o quanto di verità, ma non escono mai dalla regione delle consuetudini giornalier, ed egli ritrae sempre la vita in superficie. Siccome nelle sue comedie v'è poco movimento progressivo, e oltre a ciò s'aggirano continuamente intorno al medesimo punto, così ne lasciano in uno stato di languore e di noia, che pare esser quello della società che rapprescottono. Il Goldoni ha pressochè escluso le maschere, e non supplisce al loro effetto comico con verun mezzo di giocosità che gli sia proprio. Egli non ha conservato che Arlecchino, Brighella e Pantalone; e questi personaggi ancora li ha renduti molto scipiti, e ha dato loro poca parte nell'azione. Senzachè egli produce di continuo i medesimi caratteri, e si poco pretende di offerirli per nuovi, che sempre li presenta sotto a' medesimi nomi. La sua *Beatrice* e la sua *Rosaura*, per esempio, sono sempre la fanciulla allegra e la fanciulla sensitiva; egli non vi ricerca altra distinzione (41).

L'ammirazione universale ch'eccitò il Goldoni, fece scapitar le comedie con maschere; nondimeno, siccome si trovava allora in Venezia una compagnia d'attori rinomatissimi in questo genere, Carlo Gozzi volle sostenerla. Questo autore diede la forma drammatica a veri racconti di Fate, e vi fece camminar di fronte una parte seria e poetica con una parte grottesca, ove tutte le maschere avevano il loro piccol sviluppo: simili comedie sono d'un effetto il più grande che mai. Sono esse urdite con estremo ardimento;

l'invenzione è piuttosto originale che romantica; e tuttavia sono in Italia le sole composizioni drammatiche ove regnino i sentimenti dell'onore e dell'amore. L'esecuzione poco elucubrata di queste comedie dà loro l'aspetto d'un abbozzo tirato giù come la penna getta; ma un tale abbozzo è pieno d'immaginazione, i tratti ne sono fermi e robusti, tutti i colori vivi e spiccati, e li oggetti ch'esso rappresenta, colpiscono per modo la fantasia, che il popolo vi piglia grandissimo diletto: laonde il Gozzi diceva che i suoi compatrioti amavano il gagliardo. Dopo che questo autore ebbe come dire esaurite le Nuove orientali, si diede a rifare alcune comedie spagnuole, e specialmente quelle di Calderon; ma fu di gran lunga meno felice in questi nuovi tentativi. Il suo pennello duro e rozzo non potea rendere il fresco e trasparente colorito d'una poesia etera; egli ne fece sparire i tocchi leggieri e le molli gradazioni; i suoi goffi personaggi grotteschi davano un certo che di pesante e di pontellato alla sua favola, laddove il brio del *Gracioso* (buffone spagnuolo) ha molto più di delicatezza. Nelle prime opere del Gozzi, a rincontro, il meraviglioso della stregoneria faceva un sorprendente contrasto co'l meraviglioso della natura umana, cioè a dire con la bizzarra follia de' differenti caratteri sì fortemente ritratta dalle maschere. Finalmente questa capricciosa imitazione della vita, o ne mostrasse il lato ridicolo, o vero il lato serio, oltrepassava la realtà in tutti i versi. Il Gozzi avea trovato una miniera assai più ricca ch'egli stesso non credeva, e per avventura non sentì tutto quello che racchiudevano le sue proprie invenzioni. Le sue maschere burlesche rap-

presentavano quella parte prosaica dell'umana natura che mette in ridicolo la parte poetica, ed erano la personificazione dell'ironia. Io svilupperò quello che intendo per ironia, quando cercherò di giustificare la mescolanza dell'allegro co'l serio nel drama romantico; per ora basti il dire che l'ironia è la confessione più o meno espressa dell'eccessiva preponderanza concessa, in una composizione letteraria, alla sensibilità o alla fantasia; confessione che, frammischiata con la stessa composizione, tende a ristabilirvi l'equilibrio (*). L'Italiani non videro tutto il profitto che si potea cavare da questo doppio aspetto della vita, nè mai cercarono di unire, come fece il Gozzi, ma con digradamenti più fini, i magici prestigi della poesia con l'incanto più naturale della gioialità. Non ostante l'immensa distanza che separava questo genio incolto

(*) Siccome questo periodo è sembrato oscuro anche nel testo tedesco, il traduttore (francese) giudica necessario di sviluppare il pensiero ch'esso esprime. Un drama poetico è mantenuto in un giusto equilibrio allorchè ha esercitato le diverse facoltà del poeta, e tende a mettere in azione le medesime facoltà nell'anima dello spettatore. Ora, quando certi personaggi hanno una tinta d'orgasmo patetissimo, vi s'introducono altri personaggi, chiamati ironici, i quali fanno risaltare in diverse maniere l'esagerazione de' primi, e cagionano essi medesimi una impressione interamente opposta. Questi personaggi giovano a manifestare che il poeta volle bilanciare effetti straordinari. li uni per mezzo degli altri, e che desiderò d'introdurci in un mondo creato da esso, ove tutti i colori, comechè molto più taglienti e più accesi che non si veggono in natura, non sono per questo privi d'armonia. (Nota del Traduttore francese).

dai grandi maestri nel genere romantico, si sarebbe dovuto comprendere eh' egli aveva, al pari che essi, affermata una disposizione fondamentale della natura umana; e sembra quindi che surger ne dovesse un successore il quale perfezionasse i suoi crudi abbozzi. Ma l'Italiani non hanno considerato le opere sue se non come stravaganti produzioni d'una fantasia irregolata, e si sono aseritti a dovere di sbandirle dal loro teatro (43).

Le classi della società che aspirano soprattutto al titolo di spiriti culti, ebbero a sdegno la comedia con maschere, e l'abbandonarono agli spettacoli popolari ed ai burattini. Un simile disprezzo reagì sopra le maschere in un modo svantaggioso, poichè nessun attore dotato d'ingegno volle più sostenere questa sorta di personaggi; sicchè la tradizione della maniera gaja e spiritosa con cui venivano rappresentati si andrà insensibilmente perdendo. Questo genere in Italia è nondimeno l'unico in cui le persone che creano al teatro l'originalità e un passatempo veramente drammatico, possano trovar diletto (43).

I più de' nuovi autori tragici seguono le tracce dell'Alfieri; anzi sono a lui sottratti su la scena: periorchè, se bene la moda imponga d'ammirar molto questo poeta, si trova eh' egli è troppo duro e troppo energico da esser l'opere sue sopportate alla rappresentazione (44). Ma siccome i principi da lui stabiliti sono assolutamente falsi, così le opere, del resto pregevoli, date in luce da' suoi successori, riescono di necessità ne' difetti de' loro modelli. Queste composizioni stoiche, prive di qualunque incanto musicale e pitto-

resco, che non hanno nè gruppi, nè armonia, nè possibilità d'eccitare dolci commozioni, riescono d'una monotonia veramente mortale sopra que' teatri ove rimbomba una declamazione enfatica e strepitosa e che non è mai raddolcita dagli accenti della sensibilità (*). Giovanni Pindemonte s'ingegnò d'allargare il dominio della tragedia italiana, e di spingere a un grado più alto di verità e di naturalezza alcune composizioni tratte dall'istoria. Tuttavia, siccome il genere storico richiede precisione nell'indicazione delle circostanze, questo autore ebbe vivi rimproveri da' Critici del suo paese, i quali gli diedero accusa d'aver umiliato il coturno, e d'essersi pure alcuna volta dipartito dall'esatta osservanza delle regole

(*) I soli Cantanti ricevono in Italia un ricco salario; e quindi ne segue che i Comici, a' quali non si domanda che di riempire le lacune fra il canto e la danza, non posseggono pure i primi elementi dell'arte loro, una pronunzia pura e una memoria esercitata. Essi non si prendono alcun pensiero d'imparare la loro parte; dimodochè sopra i teatri d'Italia si ascoltano tutti i personaggi a doppio: il rammentatore parla così forte come li attori degli altri paesi; ed i Comici, per non essere confusi con esso, gridano quanto n'hanno nella gola. Quando la smemoraggine di tutte le parti minaccia di far cadere la rappresentazione in un disordine irreparabile, il rammentatore dà proprio una comedia a parte, tutta ana, slanciandosi da forsennato verso tutti li attori ad uno ad uno. Non ci ha nel mondo, per quello eh'io credo, se non i Comici di Parigi i quali sapiano perfettamente le loro parti. I Tedeschi sono ad essi inferiori così per questo rispetto, come per l'esatta cognizione della prosodia.

stabile. Il verso tragico italiano è molto sdegnoso, e non ammette le particolarità troppo necessarie al genere storico, come per esempio i nomi propri moderni (45). È dunque forza di scrivere in prosa queste sorte di opere, e si dà loro il nome di drammi storici (46). Sembra che l'Italiani abbiano tacitamente ammesso per principio che il verso di undici sillabe non rimato, e ch'essi chiamano *verso sciolto*, è l'unico che convenga al teatro. Io confesso di non comprenderne la ragione. Questo verso è di gran lunga inferiore al giambo inglese e tedesco per la varietà e l'espressione metrica, tanto per motivo delle sue continue desinenze *feminili*, quanto perchè la lingua italiana, che possiede accenti e non quantità, non gli può dare un ritmo distinto. In oltre, l'Italiani sogliono così frequentemente spezzare i loro versi, e dividerli in tante maniere, che l'orecchio ne perde del tutto l'idea (47). L'Alfieri credea d'aver trovato il vero mezzo di trarre profitto da questo verso per la tragedia; ma non fece che renderlo conforme al suo genere di dialogo, composto interamente di proposizioni sconnesse, senza trapassi felici e senza periodi eleganti (48). Forse eh'egli trasportò nell'opere sue l'abitudine individuale d'un lacerismo esagerato; e fors'anche fu sedotto, com'egli medesimo lo confessò, dall'esempio di Seneca. I poeti greci avrebbero esercitato sopra di esso un'influenza ben differente. È certo che la conversazione non ammette giri di frasi così complicati, come la cattedra oratoria; ma lo studio della brevità è pure un'affettazione. Nella lingua parlata, i racconti hanno sempre una certa concatenazione,

i ragionamenti e le obiezioni un certo sviluppo, li affetti s'innalzano di quando in quando a quella pienezza d'espressione, a quella eloquenza rapitrice, e talvolta a quella ispirazione lirica, le cui bellezze non si lasciano sfuggire dal vero ingegno. Tutti i toni e tutti i movimenti della poesia sono già indicati dalla natura; altro non rimane che di trasportarli nel dialogo ideale della tragedia. La maniera del Metastasio, e, prima di esso, quella del Tasso e del Guarini nelle loro Pastorali, mi sembrano assai più gradevoli e meglio adattate al teatro, che non la monotonia del verso endecasillabo. Questi poeti non si assueggiano a un ritmo uniforme; ora interpongono un settenario, ora chiudono con due versi rimati una serie di versi sciolti, talora eziandio fanno cadere una rima nel mezzo d'un verso, e le infinite gradazioni fra la prosa e la poesia preparano destramente l'uso dell'ottava o di qualunque altra strofa lirica. La rima e la costruzione ricercate da questa maniera non hanno nulla di contrario al carattere del dialogo drammatico; e l'esclusione di qual si sia varietà nel metro non può derivare che da una sterile idea di regolarità (49).

Non s'è mai trovata in Italia una misura di verso che convenga alla comedia. Il verso sciolto, per comune consenso, non vi si può praticare, come quello ch'è troppo sdegnoso a piegarsi allo stile del dialogo familiare. Il verso scelto dall'Ariosto, quello di dodici sillabe terminato con una vocale muta, tornerebbe infinitamente meglio (50). Esso offre una certa corrispondenza co' l'trimetro degli antichi, benchè abbia un poco più di monotonia; ma, comunque si

sta, finora se n'è fatto pochissimo uso. I versi *martelliani*, — cattiva imitazione degli *alessandrini* —, riescono sgradevoli all'orecchio: il Chiari e talvolta il Goldoni se ne servirono; ma Carlo Gozzi non li adopera che per derisione. La grande difficoltà che offre la scelta del metro comico, è stata cagione che li autori si sono appigliati alla prosa, con grave pregiudizio dell'eleganza e della perfezione dell'opere loro (51).

L'Italiani non hanno quasi comedie nuove, tranne al più alcune dipinture dialogizzate degli attuali costumi, più fredde e più languide ancora di quelle del Goldoni. Non ci si trova nè brio, nè invenzione, e la loro trivialità prosaica è più che mai disgustosa (52). A rincontro, i drammi lacrimosi godono di grande favore sopra i teatri d'Italia, e vi si rappresentano tutte le cattive opere tedesche di tal genere, quasi sempre mal tradutte o male imitate. Lo spettacolo prediletto dalla nazione italiana, l'opera in musica co' balli, ha talmente abituato il Pubblico a porgere soltanto orecchio ad un'arietta favorita, e a rimirar soltanto una giravolta, ch'ei pare incapace d'inter-

sarsi al complesso d'una rappresentazione drammatica. Egli trova che non v'è nulla di più naturale che di rappresentare, l'uno dopo l'altro, due atti di opere differenti, o vero di far precedere il secondo atto al primo (53).

Sopra queste considerazioni generali n'è permesso d'asserire, senza incorrere taccia d'esagerazione, che la poesia drammatica e l'arte comica sono manifestamente in uno stato di decadenza in Italia (*), e che non si potrà giungere a rialzarvi un teatro nazionale, fuorchè non succeda un grande cambiamento nelle idee dominanti.

(*) Il Calsabigi è di parere che questa decadenza dipenda dal non aver l'Italia nè una città capitale, nè compagnie permanenti di Comici. Tale opinione può fino a un certo punto esser giusta; di fatto il mantenimento del teatro incontra forti ostacoli così in Italia, come in Germania, perciocchè le loro grandi città sono il centro d'un piccolo stato isolato, e non quello di tutto il paese. Nondimeno un ostacolo ancor maggiore al perfezionamento dell'arte drammatica appresso l'Italiani, ma che non poteva essere calcolato dal Calsabigi, è l'ammissione della teoria eh'egli medesimo aveva adottata (54).

LEZIONE X.

Della prima origine del teatro francese. — Influenza d'Aristotele e della imitazione degli antichi. — Esame delle tre unità. — Che cosa sia l'unità d'azione. — Unità di tempo; l'hanno i Greci osservata? — L'unità di luogo va congiunta con l'unità di tempo. — Inconveniente delle regole troppo circoscritte rispetto a queste due ultime unità.

OCCUPANDOCI nel teatro francese, a cui siamo giunti presentemente, non sarà necessario d'intrattenerci a lungo su l'oscura origine della tragedia, e si può lasciare agli scrittori nazionali la cura di seguirne la traccia. Essi non trattano con indulgenza questi primordj dell'arte; ma per avventura non hanno altro fine che di far risaltare vie più la gloria de' secoli di Richelieu e di Luigi XIV. Bene è vero che la lingua francese, soltanto nella prima di tali epoche, uscì da un caos di barbarie e di cattivo gusto, per assumere forme più dolci e più regolari; laddove l'armonica elocuzione della poesia italiana e spagnuola si era già sviluppata, anzi già cominciava a degenerare. Il punto d'onde mossero i Francesi spiega forse perchè il timore di non tornare addietro è l'anima della loro Critica, e perchè tanto pregio attribuiscono a' meriti negativi, cioè a dire alla mancanza de' difetti.

Noi non abbiamo nulla da opporre a La Harpe, allorchè, parlando di questa prima origine della tragedia, egli dice: « Che infino a Corneille il linguaggio scenico era quasi sempre stato o volgare sino alla trivialità, o gonfio di figure retoriche. » Ultimamente si fece stampare, in occasione della tragedia di Le Gouvé intitolata *La morte*

d' Enrico IV, un' opera composta su l' medesimo argomento da un autore contemporaneo dell'avvenimento, la quale non pure è scritta in uno stile il più ridicolo che mai, ma dove la disposizione e la condotta del tutto, il prologo di Satanasso, il Coro de' Paggi, li eterni monologhi e la mancanza di movimento drammatico, attestano l'infanzia dell'arte; infanzia che non ha nulla di grazioso e d'ingenuo, ma che sembra curvata sotto la verga della pedanteria.

Noi rimandiamo a Fontenelle, a La Harpe, a Suard nelle sue Miscellanee letterarie, ed agli altri scrittori francesi, quelli che bramassero conoscere i vani tentativi della Musa tragica durante l'ultima metà del secolo XVI e al principio del secolo seguente; e solo ci restringeremo a caratterizzare i tre famosi poeti, Corneille, Racine e Voltaire, i quali hanno stabilita irrevocabilmente, per quanto pare, la forma della tragedia in Francia.

Ma quello che ne sembra più importante, si è l'esame del sistema che i detti poeti seguirono nella pratica; sistema che tutti i Critici francesi tengono pe' l' solo che approvar si possa dal gusto, e ch'essi rispettano a segno che vorrebbero fulminar d'anatema tutte le produzioni che se ne discostano. Qui trattasi puramente di

decidere se questo sistema è fondato sovra principj solidi; perocchè non può negarsi ch'è fu seguito con maravigliosa abilità, e che, rispetto all'esecuzione, le migliori tragedie francesi non lasciano forse possibilità veruna d'essere superate. Noi dobbiamo pertanto esaminare fino a qual punto la tragedia francese s'accosti alla tragedia greca nel suo spirito e nella essenza sua più intima, e s'ella n'è pare il perfezionamento: tale è il vero nodo della quistione.

L'infelici tentativi de' vecchi Tragici francesi possono dar luogo ad una importante considerazione. Vedesi ch'eglino si sforzavano già d'imitare li antichi, e che credeano che il mezzo più sicuro d'ottenere il loro fine fosse di adottar quella esterna regolarità di cui avevano attinta l'idea dalle opere d'Aristotele, o fors'anche dalle tragedie di Seneca, ma non da una profonda cognizione de' grandi modelli greci. Le prime tragedie che sieno state rappresentate in Francia, la *Cleopatra* e la *Didone* di Jodelle, hanno de' prologhi e de' Cori. Le produzioni di Garnier sono tutte ricavate da' Tragici greci o da Seneca, e vi si può riconoscere fino alla maniera di quest'ultimo poeta. Finalmente non v'è cosa che li scrittori francesi di que' tempi non abbiano esattamente copiata, non trandone pure la *Sofonissa* del Trissino, per cagione della sua apparenza classica. Tuttavia, per poco che si conosca la natura del genio, si sa ch'egli non può essere ispirato che dalla immediata contemplazione delle grandi verità, e non da conseguenze dedutte da principj generali; e pare che difidar si debba di quella industriosa attività che cerca in una

teorica astratta il secreto delle grandi bellezze dell' arte.

Del resto non si può dare accusa a Corneille d'aver disegnate l'opere sue, da freddo erudito, sopra i modelli antichi. L'esempio di Seneca, è vero, lo fece traviare due volte: ma egli conosceva, egli amava il teatro spagnuolo; e le idee che vi regnano, influirono sicuramente sopra il suo spirito. La prima e l'una delle sue più belle tragedie, quella che per generale consenso incominciò l'epoca classica della tragedia in Francia, voglio dire il *Cid*, è, come si sa, una composizione d'origine spagnuola, dove l'unità di tempo è a mala pena osservata, — dove l'unità di luogo non è osservata del tutto, — e dove i sentimenti cavallereschi d'amore e d'onore sono l'anima della poesia. Nondimeno, al tempo ch'ella apparve, erano già talmente persuasi i Francesi che una tragedia non sia pregevole se non in quanto si conforma alle regole d'Aristotele, e questa opinione dominava in un modo così universale, che non era possibile di contraddirvi. Lo stesso Corneille, verso la fine della sua carriera drammatica, fu preso da scrupoli di coscienza, e si diede la briga di far vedere, in un Trattato particolare, che, se bene e' non avesse atteso ad Aristotele nel comporre parecchie delle sue tragedie, si era tuttavia sottomesso, non se n'accorgendo, alle regole prescritte dal legislatore del teatro. Tale asserzione non è facile a sostenersi, e le interpretazioni che Corneille studia di fare alla legge, sono certamente stracchiate; ma, quand'egli avesse conseguito veramente il suo scopo, bisognerebbe inferirne che le regole d'Aristotele sono vaghissime e

insufficientissime, giacchè si vede che si possono egualmente applicare a opere così disparate e nello spirito e nella forma, come sono le tragedie de' Greci e quelle di Corneille.

Non si può dire il medesimo di Racine. Fra tutti i Tragici francesi, egli è quello senza fallo che meglio conobbe li antichi; e non pure li studiò da letterato, ma ne sentì le bellezze da poeta. Nondimeno egli trovò tutte le costumanze drammatiche già stabilite in modo così fermo, che non prese ardire di cambiarle accostandosi a' grandi modelli greci, e si contentò di trasportar su la scena francese alcune delle loro bellezze peculiari. Del rimanente, o ch'egli rendesse in questo un omaggio al gusto del suo secolo, o che secondasse la propria inclinazione, restò non pertanto fedele a un sistema di galanteria totalmente alieno dalla tragedia antica, e fondò nell'amore la maggior parte degl'intrecci de' suoi lavori.

Tale era ancora la costituzione del teatro tragico, quando si fece innanzi Voltaire. Egli conosceva imperfettissimamente i poeti greci; e se talvolta ne parla con entusiasmo, si 'l fa unicamente per quindi deprimerli allorchè li paragona a' grandi maestri del teatro francese, nel cui novero gli piace di comprendere sè medesimo. Intimamente persuaso d'essere chiamato a ricondurre su la scena quella severità e quella semplicità antica ch'egli teneva per essenziali alla tragedia, biasimava i suoi predecessori perchè se n'erano alcuna volta dipartiti; e siccome egli asseriva che i vincoli imposti dalla Corte avevano esteso infin su la scena il regno dell'*etichetta*, egli voleva ad un tempo espurgare e ingrandire il sistema tragico. E desso il

primo che parlò in Francia, con qualche ammirazione, de' tratti originali del genio di Shakspeare; anzi molto egli tolse da questo poeta fino allora sconosciuto a' suoi compatrioti. Voltaire predicò la dottrina de' grandi affetti della scena; egli insistette nella necessità di rendere l'espressione degli affetti più profonda e più patetica, e di dare maggior pompa all'apparato teatrale. Non pago di questi partiti tratti dall'arte sua, egli cercò pur sovente d'animare le sue composizioni d'un interesse filosofico o politico alieno dal soggetto. Non si può negare che la scena francese non abbia verso di lui grandi obbligazioni; tuttavia l'opinione generale lo tiene per assai inferiore a' suoi precursori, e nominatamente a Racine. Può darsi che Voltaire non pareggi quest'ultima poeta nella perfezione del verso e nella purità della elocuzione poetica; ma il talento dello stile, che determina quasi solo in Francia il successo d'un'opera, non debbe avere che un posto secondario in quella unione di talenti diversi richiesti dall'arte drammatica. Comunque si sia, colui che fu l'idolo del secolo andato, è esposto agl'insulti del secolo presente; e oggidì si tratta Voltaire con un astio affatto particolare. Le novità ch'egli introdusse su la scena, sono tenute da' custodi dell'arca sacra del buon gusto in luogo di eresie letterarie (giacchè questa parola d'eresia è diventata un termine dell'uso per indicar tutto quello che s'allontana da' precetti convenuti; tanto è vero che l'autorità è il principio più rispettato da' Critici francesi); e volendo imporre alla posterità il dovere d'una ammirazione passiva pe' l secolo di Luigi XIV, interdicono a' loro compatrioti il

sacrilego pensare di cercar la gloria nella originalità.

Allorchè noi moviam dobj circa l'utilità delle regole adottate in Francia, sopra l'analogia fra lo spirito della tragedia francese e quello della tragedia greca, e intorno alla necessità d'osservar su la scena certe convenienze arbitrarie; allorchè, io dico, moviamo questi dubj, troviamo un alleato in Voltaire. Ma siccome per molti rispetti egli ammise tacitamente nella teorica le massime de' suoi predecessori, e le seguì nella pratica, — siccome tanto le opinioni sue, quanto le loro, si fondano per avventura su lo spirito della nazione, anzichè su la natura dell'uomo e su l'essenza della poesia tragica, — così non possiam fare di non riporlo per questo verso fra' nostri avversarj, e di non sottometterlo al medesimo esame. Non trattasi qui del merito delle produzioni isolate, ma sì de' principj generali dell'arte, quali si manifestano nella forma delle opere drammatiche.

La regolarità che si ricerca nella tragedia, ne riconduce all'esame della quistione delle tre unità, che si tengono per leggi prescritte da Aristotele. La prima cosa, esamineremo ciò che il greco filosofo ne insegna in tal proposito; vedremo dappoi fino a qual segno le regole delle unità furono conosciute e osservate da' Tragici greci; quindi giudicheremo se i poeti francesi, co' l' sottoporvisi, abbiano vinto senza violenza e inverisimiglianza le difficoltà ch' elle presentano; finalmente apprezzeremo il valor reale della regolarità nella forma, e vedremo se questo merito è così grande e di tal peso, che sacrificar gli si debbano bellezze d'un ordine superiore.

Evvi un'altra parte del sistema della

tragedia francese, per la quale non si può ricorrere all'autorità degli antichi; voglio dire la quantità di creanze e d'usi di convenzione a cui si volle assuggettare i poeti. I Francesi hanno idee ancora più vaghe su questo punto, che su le regole drammatiche; perciocchè le nazioni non conoscono e non giudicano sè stesse meglio che l'individui. Di qui proviene quel segreto legame che annoda la loro poesia al complesso della loro letteratura ed alla loro lingua medesima. La società, — e nna società diretta verso l'imitazione d'una grande metropoli, che dal canto suo copiava una splendida Corte —, è quella che ha determinato il genere e l'andamento delle belle arti. Si può quindi spiegar la cagione per cui, dopo Luigi XIV, la letteratura francese ha fatto in tutta Europa una fortuna sì lominosa fra le prime classi della società, laddove i popoli, fedeli a' loro costumi nazionali, non l'hanno mai naturalmente amata. Ma in mezzo del gran mondo, questo sistema, in correlazione con esso, si trova da per tutto nella sua patria.

Le tre celebri unità che hanno prodotto una intera iliade di combattimenti letterarj, sono le unità d'azione, di tempo e di luogo.

L'importanza della unità d'azione è riconosciuta nnanimente; non si disputa che sopra il senso di queste parole; e bisogna pur troppo confessare che non è facile a intendersi in tale materia.

Le unità di tempo e di luogo finrono spesso tenute per semplici accessori; altra volta si volle attribuir loro un gran pregio, e si giunse fino a pronnziare il grido dell'intolleranza:

Fuori di là non v'è salute. In Francia,

lo zelo per sostenere queste famose regole non si trova solamente appresso li cruditi; è cosa dell'intera nazione. Ogni uomo bene educato che succhiò co' latte il suo Boileau, si reputa nato per difendere le unità drammatiche: non altrimenti, da Enrico VIII in poi, i Re d'Inghilterra portano il titolo di difensori della Fede.

Una cosa curiosa da notare si è che Aristotele, il quale diede il suo nome, una volta per tutte, a queste tre unità, non parla che della prima, — l'unità d'azione —, con qualche schiarimento; laddove non fece che un'allusione vaghissima all'unità di tempo, e non disse tampoco una parola circa l'unità di luogo.

Poichè dunque io non contraddico in modo veruno la necessità d'osservare l'unità d'azione ben intesa, — e poichè non so altro che giustificare una maggior latitudine, relativamente al luogo ed al tempo, in parecchi generi di composizioni teatrali ove una tal latitudine è indispensabile, — non dovrei aver nulla di che contendere con Aristotele. Tuttavolta, a fine di mettere i miei lettori in un giusto punto di vista, toccherò brevemente la Poetica dello Stagirita, cioè a dire quel piccolo numero di carte che fu l'oggetto di tanti e sì voluminosi commenti.

È certo che questo scritto non è che un frammento, giacchè parecchi punti importanti non vi sono pur motivati. Alcuni dotti credettero che un tal frammento non fosse tampoco tratto dal vero originale, ma piuttosto un epilogo fatto da qualche discepolo della scuola per sua propria istruzione. Tutti i Critici ellenisti s'accordano nel dire che il testo ne fu grandemente adulterato, e s'ingegnarono di rior-

dinarlo per via di diverse supposizioni. L'oscurità che vi regna è riconosciuta da' commentatori; parecchi se ne lagnano apertamente, ed altri lo provano co' fatti, poichè rigettano li schiarimenti proposti da' loro predecessori, senza che possano, in generale, far ammettere quelli che vi sostituiscono.

Il medesimo non si può dire della Retorica d'Aristotele; essa è un'opera indubitatamente autentica, compiuta e facile ad intendere. In qual modo considera questo filosofo l'eloquenza? . . . Come un' arte che dee produrre la persuasione per via d'un metodo analogo a quello che impiega la dialettica a conseguire la convinzione, cioè per via d'una serie di conseguenze. Ma non è questo un trattar l'eloquenza in quella guisa che si tratterebbe l'architettura, se si dicesse ch'ella è l'arte di costruire edifizj solidi e commodi? Certamente è questo che si ricerca; ma non è questo che la pone nella classe dell'arti belle. Si richiede che a sì fatta condizione indispensabile ella aggiunga quel bello ordine e quelle armoniche proporzioni che annunziano la destinazione d'un edificio mediante il genere d'impressione ch'esse producono. Se dunque vediamo che Aristotele non considerò l'eloquenza fuorchè sotto l'aspetto del suo fine esteriore, e che non ne colse se non il lato del raziocinio, senza attendere alla parte degli affetti e della imaginazione, perchè ci dovrem noi maravigliare ch'egli si sia ancor meno internato nel mistero della poesia, di quest' arte sciolta, di sua natura, da qualunque altro obbligo, salvo da quello di colpire l'idea del bello e di farlo risaltare per mezzo della parola? Io ho sostenuto esser questo

l'unico fine della poesia, e ne rimangono tuttora persuaso. Lessing, è vero, pensò diversamente; ma il suo spirito analitico dovè condurlo su 'l medesimo sentiero d'Aristotele. La critica di Lessing è vittoriosa, quand' essa dimostra le contraddizioni nel raziocinio che offrono le opere combinate dalla sola ragione; ma, senza dubbio, è insufficiente, quando si tratta d'inalzare il pensiero a livello del genio e delle sue più sublimi creazioni.

Li antichi possedevano alcune opere tecniche intorno alle arti, destinate a spiegarne i metodi particolari; ma la teorica generale dell'arti belle non fu mai coltivata, come scienza, nell'Antichità. Se fosse mestieri di scegliere infra li antichi filosofi una guida in questo studio, nominerei Platone senza una minima esitanza. Egli non cercò di cogliere l'idea del bello per mezzo dello scarpello dell'analisi, dal quale essa fugirà mai sempre; ma la concepì con quel puro e tranquillo entusiasmo che nasce dalla contemplazione, e sparse in tutte le opere sue i germi vivificatori de' pensieri più estesi e più atti a ispirare li artisti.

Ascoltiamo che cosa dice Aristotele su l'unità d'azione. « È stato presuppuesto da noi che la tragedia imiti un'azione intera e perfetta, e che abbia qualche grandezza. Io dico questo, perchè e' si dà un intero e un tutto che non ha grandezza alcuna. *Tutto* è quello che ha principio, mezzo e fine. *Principio* si dice esser quello che per necessità non è dopo un'altra cosa, ma a cui ben ne conseguita dopo nn'altra che sia o che si faccia. Il *fine*, all'incontro, è quello che per natura è atto ad essere dopo nn'altra cosa, o necessariamente, o il più delle volte,

ed a cui nessun'altra cosa conseguita dopo. *Mezzo* è quello che sta dopo un'altra cosa, ed a cui dopo ne conseguita un'altra. Dico adunque, con tali cose presupposte, che le favole ben tessute non debbono cominciare onde uno si voglia, nè all'incontro, ovunque uno si voglia, finire; ma debbono nsare in ciò i sopradetti termini. »

Rigorosamente parlando, è contraddittorio che un tutto, il quale debb'essere composto di parti, sia senza grandezza. Ma Aristotele si spiega tosto con dire che per la grandezza necessaria al bello egli intende quella che permette di vedere distintamente le parti d'un oggetto, e che nondimeno non isfugge la considerazione che si fa del tutto insieme.

Cosiffatte idee del bello sono cavate dall'osservazione, e unicamente relative alla costituzione de' nostri organi fisici, o alla nostra capacità morale. Non ostante a ciò, l'applicazione che Aristotele ne fa alla poesia drammatica, è notabilissima. « Onde (egli dice) si conchiude che così come avviene ne' corpi e negli animali, ch'è debbano cioè avere grandezza che sia atta a ben potersi vedere, parimente che le favole debbano aver lunghezza atta a ben potersene ricordare; il cui termine, per quanto se n'aspetta allo spettacolo e al senso, non è officio dell'arte prescrivere. Ma il termine della lunghezza che di sua natura ha la favola, sempre il maggiore è più bello, che si produce in lunghezza infino a tanto che in tal lunghezza e' sia manifesto. » Queste sentenze sono certamente favorevolissime a Shakspeare ed agli autori che composero opere teatrali romantiche; perocchè non si può loro dar rimprovero d'aver raccolto in un

solo quadro una quantità d'oggetti e d'avvenimenti maggiore che non fecero i poeti greci, purchè abbiano saputo conservare alle loro composizioni l'unità e la chiarezza necessaria; il che, siccome vedremo, essi fecero realmente.

Aristotele, in un altro luogo della sua Poetica, vuole che l'epopeja contenga nn' azione che sia una e intrinseca, come quella della tragedia; egli ripete la definizione da lui data dell'unità, ma soggiunge che il poeta non dee simigliare all'istoriografo, il quale racconta le cose seguite, senza curarsi che le une dipendano dalle altre. Egli sviluppa l'idea, già per esso indicata parlando delle parti d'un tutto, e fa sentire la necessità d'una concatenazione tra li effetti e le cause; nondimeno confessa che il poeta epico possiede, per arricchir la sua favola d'una grande varietà d'accidenti subalterui, molti mezzi che mancano al poeta tragico; poichè la forma della narrazione permette di raccontare parecchi fatti che intervengono nel medesimo istante; laddove, usando la forma drammatica, non si possono imitare a un tratto più cose differenti, e bisogna ristringersi a mostrar quello che si opera su la scena e per via degli attori che vi si mirano.

Ma se un'altra disposizione della scena e una maggior cognizione degli effetti della prospettiva teatrale permettessero al poeta di sviluppare, senza confusione, in un cerchio realmente angusto, una favola simile in grandezza fittizia a quella dell'epopeja, che cosa mai si potrebbe opporgli? Che cosa possono rispondere coloro i quali non escludono un certo genere di finzione, se non perchè ne suppongono impossibile l'eseguimento, quan-

do si dimostra loro che tale impossibilità non sussiste?

Ecco a un di presso tutto quello che contiene la Poetica d'Aristotele sopra l'unità d'azione. Un breve esame ne farà manifesto quanto poco atte sieno simili regole, fondate sopra un'analisi astratta, a inalzarci all'altezza degli affetti e delle idrie che costituiscono la vera poesia.

Vuolsi l'unità d'azione. Che cosa è nn' azione? La più parte de' Critici sogliono adoperar questa voce come se fosse chiarissima per sè. Propriamente parlando, l'azione, nel senso più esteso e insieme più elevato, è l'uso delle forze fisiche dell'uomo per l'esecuzione della sua volontà. L'unità d'azione consiste nella direzione degli sforzi verso un unico fine; e l'azione completa è composta di tutto ciò che concorre a conseguir questo fine medesimo nel tempo comprso fra la prima risoluzione e il suo compimento.

I soggetti di parecchie tragedie antiche, come il parricidio d'Oreste, e il disegno formato da Edipo di scoprire l'autore dell'occisione di Lajo e di punirlo, corrispondono all'idea che per dianzi abbiám data dell'azione; questa idea però non si applica a tutte, e molto meno ancora può convenire alle tragedie moderne, specialmente se vi si cerca l'azione ne' principali personaggi. Li avvenimenti della loro propria vita, o quelli che per loro mezzo succedono, non hanno sovente maggior relazione con una deliberazione volontaria, di quello che il naufragio d'un vascello ne abbia con la volontà de' passeggeri. Ma, considerando lo spirito dell'antica tragedia, bisogna comprendere nell'azione il fermo disegno di sopportarne le

conseguenze con immutabile coraggio; e l'esecuzione di questo disegno sarà il compimento necessario dell'azione. Così, quando Antigone si risolve di rendere ella medesima li ultimi officj al fratello, la sua risoluzione, — il cui adempimento non patisce nè indugio nè difficoltà —, non merita d'esser l'oggetto d'una tragedia, se non perchè questa pietosa eroina soffre la morte senza dolersene, e senza dar segno di debolezza per averla mandata ad effetto.

Un esempio d'un altro genere, cavato dal *Giulio Cesare* di Shakspeare, ne proverà che questo poeta fondò la sua tragedia sovra principj simiglianti. Bruto è l'eroe della tragedia; ciò che ne porge l'idèa compiuta del suo gran disegno, non è ch'egli abbia ucciso Cesare (azione in sè stessa molto equivoca, e che potèa bene aver per motivo l'ambizione o la gelosia); ma si è ch'egli si sia mostrato disinteressato difensore della libertà di Roma, sacrificando poi con animo indifferente la propria vita.

Di più, se non v'ha ostacolo, non v'ha nodo drammatico; poichè questo nodo risulta ordinariamente dagli opposti disegni de' personaggi. Se dunque limitiamo l'idèa dell'azione al progetto e al fatto, si troveranno quasi sempre due azioni o anche più in una tragedia. Qual ne sarà dunque l'azione principale? Ciascuno crede la sua la più importante; imperciocchè ciascuno è proprio centro a sè stesso. Allorchè Creonte vuol conservare la sua regia autorità co' l'pouvoir di morte coloro che osarono render li ultimi officj a Polinice, la sua risoluzione è del pari così ferma, come quella d'Antigone; essa è del pari importante, e, come si vede alla fi-

ne, è del pari pericolosa, giacchè produce la ruina di lui e di tutta la sua casa. Si può nondimeno obiettare che una risoluzione negativa non debb'esser tenuta se non pe' l'compimento d'una risoluzione positiva. Che cosa succederà tuttavia quando i personaggi non pure avranno intenzioni opposte, ma progetti totalmente diversi? Nell'*Andromaca* di Racine, per modo d'esempio, Oreste vuole indurre Ermione a corrispondere all'amor suo; Ermione vuole che Pirro la sposi, o vendicarsi di lui; Pirro vuol abbandonare Ermione, e giurar fede ad Andromaca; Andromaca vuol salvare suo figlio, e restar fedele alla memoria d'Ettore. Quanti voleri differenti! E pure niuno contrasto a tale tragedia l'unità d'azione; poichè tutti questi disegni sono bene intrecciati, e tutti mettono capo a una catastrofe commune. Qual sarà dunque l'azione principale fra le quattro azioni? L'energia degli affetti e del volere apparisce la medesima in tutti i personaggi; trattasi per ciascun d'essi di tutta la felicità della sua vita: nondimanco Andromaca vince li altri in dignità morale; e con ragione è dessa che fu scelta da Racine per l'oggetto principale della sua tragedia.

Noi qui pertanto vediamo come l'idèa dell'azione prende una direzione novella e si congiunge a quella della libertà morale. Di fatto, solo in virtù della libertà morale può l'uomo esser tenuto pe' l' primo motore delle azioni sue; giacchè, dove non si esca dalla sfera dell'esperienza, è chiaro che la risoluzione, la quale è il principio dell'azione, non può essere tenuta unicamente come causa, poichè ella stessa è l'effetto de' motivi che l'hanno eccitata.

Avvicinandoci a un'idea più elevata e immedesimandoci nello spirito dell'Antichità, abbiam pure trovata l'unità e la conclusione dell'azione nella tragedia greca; essa comincia dallo stabilire la libertà dell'uomo, e finisce col riconoscerne l'ineluttabile possanza del Destino. Questo punto di vista, crediamo di poter affermare, non fu mai notato da Aristotele. Non mai egli reputa l'idea del Destino per essenziale alla tragedia; nè vuolsi pure aspettare ch'egli ci dia una spiegazione rigorosa e profonda di quello che per azione intender si dee, considerandola qual deliberazione e qual fatto. Parlando intorno all'estensione della tragedia, egli aggiunge queste parole: « E per dir questa materia assolutamente, quanto cioè debba essere il termine della lunghezza conveniente alla favola, dico che egli è quello, dove, seguite le cose per via del verisimile e del necessario, successivamente v'accadere il trapassamento di miseria in felicità, o di felicità in miseria. » È dunque evidente che ciò che Aristotele, così come tutti i moderni, intende per azione, è semplicemente qualche cosa che succede. Quest'azione, secondo lui, debbe aver parti, un principio, un mezzo e una fine. Ella sarà pertanto composta d'una pluralità d'accidenti legati li uni con li altri. Ma qual limite porremo a questa pluralità? La concatenazione degli effetti e delle cause non è forse infinita da qualunque lato si voglia osservarla? e non si potrebbe egli cominciare altresì e terminare dovunque ne piacesse? È mai possibile di stabilire, in questa sfera d'idee, un principio e una fine, secondo l'esatta definizione che ne porge Aristotele?

E quando mai si riuscirà a circoscrivere un tutto unico e compiuto? Se in mezzo alla pluralità degli accidenti non altro si domanda di più per giungere all'unità, che la concatenazione degli effetti e delle cause, la regola sarà talmente vaga e indeterminata, che ognuno a proprio senno potrà restringere o allargare una tale unità. È sempre facile l'abbracciar con solo uno sguardo e l'indirare con una sola denominazione qualunque serie d'avvenimenti o di fatti che furon l'origine li uni degli altri. Quando Calderon ne dipinge, per mezzo d'una sola tragedia, la conversione del Perù al Cristianesimo, e, cominciando dalla scoperta del paese, non introduce nulla per entro alla sua composizione che non contribuisca a guidarne alla conclusione da esso ideata, non v'è forse in cosiffatta tragedia tanta unità, se si consideri l'unità come la concatenazione degli effetti e delle cause, quanta ne presenta la tragedia greca più semplice? I difensori delle regole d'Aristotele vorrebbero essi, di grazia, concedere questa conseguenza?

La difficoltà di esattamente determinare il senso della parola unità, in mezzo alla inevitabile pluralità delle azioni subalterne, fu ben compresa da Corneille; ed ecco in che modo egli se ne disbriga. « Io tengo dunque per fermo che l'unità d'azione consiste, nella comedia, nell'unità d'intrigo o di ostacoli a' disegni de' principali attori; e, nella tragedia, nell'unità di pericolo, o che l'eroe vi succumba, o vero che se ne liberi. Non intendo però con questo di dire che non si possano ammettere più pericoli nell'una, e più intrighi od ostacoli nell'altra, purchè dall'uno si cada necessariamente

nell' altro; giacchè allora l'uscir dal primo pericolo non rende compiuta la prima azione, come quello che se ne trae seco un secondo; e lo schiarimento d'un intrigo non mette li attori in riposo, giacchè questo li getta in un nuovo. »

Primamente noteremo che la distinzione stabilita da Corneille fra l'unità della tragedia e l'unità della comedia non ha nulla di solido; poichè la natura più o meno seria degli avvenimenti non influisce punto su la loro reciproca dipendenza. Nella tragedia si trova e vita e morte; ma l'imbarazzo in cui sono i personaggi comici quando non possono compiere i loro disegni o far riuscire a bene i loro intrighi, si può chiamare altresì un pericolo. Tanto Corneille, quanto i più de' Critici, riducono tutto alla concatenazione degli effetti e delle cause. Vero è che il drama termina sempre allorchè si sono messi in riposo i personaggi o co' l matrimonio o con la morte; ma se non abbisogna per l'unità fuorchè la continuazione non interrotta d'una serie di progetti e d'ostacoli che servano a sostenere il movimento drammatico, la semplicità sarà trasandata: si potrà, senza offender le regole, ammucciare li accidenti all' infinito, come si vede nelle *Mille e una notte*, ove il filo della narrazione non s'interrompe giammai.

La Mothe, scrittore francese, che insorse contro alla regola delle tre unità, vorrebbe che si sostituisse all'espressione d'unità d'azione quella d'unità d'interesse. S'egli non limita l'idea d'interesse a' voti che si formano in favore d'un solo personaggio, ma intende parlare della direzione generale degli affetti dello spettatore alla vista degli avvenimenti della rap-

presentazione, avremo la spiegazione sua per la più giusta e la più soddisfacente di tutte. A ogni modo, sarebbe per noi cosa inutile l'imitare i commentatori d'Aristotele, e il cercare a caso ne' risultamenti dell'osservazione i principj che ne debbono guidare. Le nozioni d'unità e di totalità non sono cavate dall'esperienza, ma dalla libera attività, che è l'essenza stessa del nostro intelletto. Per ispiegare il modo co' l quale acquistiamo queste idee, si richiederebbe forse un intero sistema di metafisica.

Li organi de' nostri sensi ricevono dagli oggetti esterni un numero indefinito d'impressioni diverse, prodotte indistintamente dalle differenti parti di questi oggetti. Il discernimento, per mezzo del quale raccogliamo tali impressioni per formarne un tutto, deriva la sua sorgente da una sfera d'idee più alta di quella delle sensazioni. Così, per esempio, l'unità meccanica d'un oriuolo risiede nel fine commune delle sue parti, che tutte concorrono a misurare il tempo. Ma un tal fine non esiste che per l'intelletto, e non ha che fare co' nostri sensi. L'unità organica d'una pianta o d'un animale risiede nell'idea della vita: ora la vita stessa è immateriale, tuttochè si veda di forme visibili per manifestarsi a noi, e quantunque da noi non si possa ritenerne la nozione fugitiva, se non se co' l trasportarla agli oggetti animati che ne le fanno concepire.

Le parti isolate d'un lavoro dell'arte, e, per ricondurci al nostro soggetto, quelle d'una tragedia in particolare, devono adunque essere insieme accozzate dallo spirito e non dai sensi. Esse concorrono a un fine commune, quello di fare un'impressione

generale nella nostr' anima. E qui pertanto, di pari come negli esempj che abbiamo già recati, l'unità si riferisce a una sfera superinre, cioè a dire a quella del *sentimento* o delle *idées*. L' un o l' altre, in questo caso, tornano lo stesso; poichè il *sentimento*, se pur non lo confondiamo con le sensazioni, considerandolo in un modo puramente passivo, il *sentimento*, io dico, è il nostr' organo morale per arrivare all' infinito, che assume quindi nel nostro spiritin la forma d' *idées*.

Non che dunque io rigetti la legge d' una perfetta unità come superflua nella tragedia, anzi richieggo una unità molto più profonda, più intima, più connessa all' essenza delle cose, che non è quella a cui stanno contenti i più de' Critici. Io trovo spesso questa unità così compiutamente nelle opere di Shakspeare e di Calderon, come in quelle d' Eschilo e di Sofocle; laddove invano la ricerco in un gran numero di tragedie, i cui difetti sfugirono l' esame analitico de' moderni Aristarchi.

Io tengo pure la concatenazione logica, o vero l' annodamento degli effetti e delle cause, per essenziale alla tragedia e a tutti i drammi serj. Ciò che rende necessaria questa concatenazione è l' intima corrispondenza di tutte le facultà dell' anima; cioè a dire che non è possibile di far violenza alla ragione, senza che il sentimento e l' immaginativa ne soffrano. Solamente io trovo che i difensori delle regole convenute si abusarono di questo precetto, e ne fecero l' applicazione con un rigore talmente sottile, ch' e' non può se non inceppare i poeti, e rendere impossibile la vera perfezione.

Avrebbe il torto chi si figurasse la serie degli avvenimenti in una trage-

dia come un sottil filo che non si dee rompere in nessuna parte; giacchè l' inevitabile pluralità degl' interessi e delle azioni subalterne renderebbe falsissimo questo paragone. Bisogna immaginarsi l' azione tragica qual torrente impetuoso che rovescia tutti i suoi argini, e si va finalmente a perdere nella immensità dell' oceano. Egli si divide alcuna volta, e più spesso ancora riceve i ruscelli estranei che si trovano su l' cammino de' suoi flutti. Perchè non vedremmo sotto a una simile immagine la fazione che ci rappresenta la reciproca dipendenza degli umani destini? Perchè, se il poeta ha saputo trasportarne a tale altezza che si scopre a un tratto un vasto orizzonte a' nostri sguardi, non ci dovrà egli mostrare il corso delle passioni e delle volontà nmane, che, da prima separato, si vien tosto a unire in un torrente unico e irresistibile? E se le aque ingrossate, riboccando fuor delle loro sponde, corrono a precipitarsi nel mare per più foci, non sarà fors' egli sempre un solo e medesimo torrente?

Ciò basti circa l' unità d' azione; quanto all' unità di tempo, ecco tutto quello che ne dice Aristotele:

« Il poema eroico è ancora differente dal tragico per la lunghezza. Il tragico finisce l' impresa sua sotto un circuito di sole, o poco più; e l' eroico lo fa senza tempo determinato; se bene da prima fu usata la medesima libertà del tempo nell' uno e nell' altro poema. »

Bisogna primamente notare che Aristotele non dà qui nessun precetto, ma che assegna a due generi differenti un carattere distintivo, tratto istoricamente dagli esempj ch' egli ha sott' ochio. Ma se fosse vero, come di fatto lo proveremo di corto, che i

Tragiei greci avessero motivi particolari per restringersi entro uno spazio di tempo determinato, e che questi motivi sieno cessati d'esistere pe' nostri teatri, l'asserzione d'Aristotele non cadrebbe ella di necessità?

Corneille, che a ragione trova molto incomoda la regola dell'unità di tempo, sceglie l'interpretazione meno severa di tutte, e dice ch'egli non si farebbe scrupolo veruno d'allungare fino a trenta ore la durata dell'azione. Altri rigorosamente sostengono che il tempo fittizio dell'azione non deve eccedere il tempo reale della rappresentazione, che è a dire lo spazio di due o tre ore; e vorrebbero quindi che il poeta fosse l'uomo da operare con l'orologio alla mano: ma nel fatto non ci ha se non essi che badino a simile precetto; poichè il solo fondamento della regola è la pretesa necessità d'osservare la verisimiglianza, riputata necessaria all'illusione, e di far coincidere la supposizione con la realtà. Ma quando si concede che ci possa essere un divario di trent'ore fra queste due maniere di contare, non veggiamo perchè non saria permesso d'andare ancora molto più lungi.

L'idea della illusione cagionò grandi sbagli nella teoria delle belle arti. Talvolta si è inteso per illusione l'errore involontario che fa prendere la imitazione per la realtà. Ma in questo caso, i terribili quadri della tragedia diverrebbero un tormento insopportabile, uno spaventevole sogno da cui non ci potremmo disciorre. Fortunatamente non è così; e tanto l'illusione teatrale, quanto tutte le illusioni poetiche, non è che una dolce estasi a cui volontariamente ci abbandoniamo. A fine di mettere la nostr'anima in tal stato è uopo che il poeta e li attori

ei rapiscano a noi stessi; ma non bisogna che vadano calcolando inutili probabilità. Dove si volesse giungere fino a sbandir tutto quello che può distruggere l'errore, farebbe di mestieri innanzi tratto rinunciare a tutte le forme della poesia tragica; poichè ben si sa che i grandi personaggi dell'Antichità non parlavano la nostra lingua, — che i vivi dolori non s'esprimono in versi, — ec., ec. Qual sarebbe lo spettatore insensibile che, in vece d'interessarsi per l'eroe della tragedia, contasse, come un rigoroso carceriere, le ore ch'egli tuttavia ha da vivere? È dunque la nostr'anima una macchina? È ella, al pari che un orinolo, circondata di cifre che distinguono il tempo?; non ha ella una maniera sua propria di misurarla?; la dolce attività del piacere non fa essa volar le ore?; il languor della noia non sembra forse che arresti il loro corso? Questo di fatto succede nel presente; ma il passato ne offre in ciò l'opposto. La sterile uniformità degli anni andati li sepolisce in un oblio comune; laddove le rapide e variate sensazioni d'un momento di felicità occupano un immenso spazio nelle nostre rimembranze. Il nostro corpo è sottomesso alla misura esterna del tempo astronomico, poichè l'andamento de' nostri organi è regolato su'l corso regolare della natura; ma la nostr'anima ha un tempo ideale che solo ad essa appartiene. Due momenti decisivi della nostra vita si congiungono immediatamente, e il lungo intervallo che li separa, si dilegua a' nostri occhi. Così, quando ci svegliamo, ne ritorna il pensiero che ne aveva occupati il giorno innanzi; così il tempo in cui non abbiamo avuto il sentimento della vita, rientra per sempre

nel nulla. Il medesimo dir si dee delle finzioni tragiche. La nostra immaginazione passa di leggieri sovra periodi di nessuna importanza che si omettono o che si suppongono trapassati; e si ferma su que' momenti scelti che il poeta ha raccolti affrettando il lento corso de' giorni.

Ma, si dirà, li antichi Tragici osservarono per altro l'unità di tempo. Quest' locuzione manca già di giustezza, e se vi si sostituisca quest' altra che meglio esprime l'idea, — *l'eguaglianza di durata fra il tempo fittizio e il tempo reale* — non si potrà più applicarla agli antichi. Ciò che sostener si potrebbe con maggior ragione, egli è ch' essi diedero al tempo un corso in apparenza uniforme e non interrotto. Dico in apparenza, giacchè ben si facevano lecito di far succedere, durante il cantico del Coro, troppo maggiori avvenimenti che non comportava la sua durata. Una delle tragedie d'Eschilo, l'*Agamennone*, comprende tutto il tempo che scorre dalla distruzione di Troja infino all'arrivo di quel principe a Micene, che è a dire un numero non breve di giorni. Nelle *Trachinie* di Sofocle si fa tre volte il viaggio di Tessalia in Eubèa. Nelle *Supplici* d'Euripide un esercito si parte d'Atene, arriva a Tebe, dà battaglia, e ritorna vittorioso; il tutto in mentre che il Coro inalza i suoi cantici. I Greci erano dunque ben lontani dal contar le ore con iscrupolosa esattezza. Se d'ordinario egli non diedero al tempo un corso regolare, si è che la presenza del Coro ne imponea l'obbligo. Una prova palpabilissima ne abbiamo nelle *Eumenidi* d'Eschilo, ove non si fa nessuna menzione del tempo necessario a far che Oreste si conduca da Delfo ad Atene. Oltre a ciò, le tre

tragedie d'una trilogia, le quali, essendo recitate seguentemente, concorrevano a formare un tutto, rappresentavano casi tanto lontani li uni da li altri, quanto quelli che riempiono i diversi atti di parecchi drammi spagnuoli.

I moderni dividono le loro tragedie in atti separati; e quest' uso, propriamente parlando, ignoto agli antichi, li fornisce d'un mezzo commodissimo a prolungare senza inconveniente alcuno la durata fittizia d'un'azione. Ora il poeta può certamente sopporre negli spettatori abbastanza d'immaginativa per assicurarsi di richiederloro ch'è si figurino essere scorso, durante l'interroazione dello spettacolo, un tempo più lungo di quello ch'è stato misurato dalla musica dell'orchestra.

L'abolizione del Coro nella nuova comedia de' Greci fu ciò precisamente che suggerì l'idea della distribuzione in atti. Orazio pretende che ve n'abbia cinque, nè più nè meno, in un'opera teatrale. Questa regola pare così arbitraria, che Wieland ha sostenuto che Orazio si era fatto beffe de' giovani Pisoni quando avea dato loro un tal precetto con tanta solennità. Se vogliasi avere in luogo di fine d'un atto il momento che rimane vota la scena e che il Coro eseguisce di per sè la parte assegnatagli, si moveranno più o meno di cinque atti nelle antiche tragedie. Il precetto d'Orazio si potrebbe ancora spiegare nel caso ch'è derivasse dall'esperienza, e che si fosse notato in effetto che in una rappresentazione di due o tre ore l'attenzione ha bisogno d'un tal numero di punti di riposo. Altrimenti sarebbe cosa curiosa il sapere qual è il principio fondato nella natura stessa dell'arte drammatica, secondo il quale

un'opera destinata al teatro debba essere divisa precisamente in cinque parti; ma il mondo è governato dalle opinioni ereditarie. Sovente s'impiegò con buon esito un numero d'atti minore; ma sarebbe un'audacia sacrilega il tentar d'oltrepassare il numero sacro di cinque (*).

A considerare la quistione sotto un punto di vista generale, la divisione in atti è certamente difettosa allorchè non si suppone che sia succeduto nessun avvenimento durante l'intervallo che separa queste parti dell'azione, e i personaggi ritornano in scena, come si vede in parecchie opere moderne, senza che per nulla si sia cambiata la loro situazione. Nondimeno, siccome questa sospensione del corso d'un drama è un errore negativo, non s'è creduto di doverne fare gran caso; laddove si gridò allo scandalo qualunque volta il poeta volle accelerar questo corso, supponendo che fossero succeduti nell'intermedio maggiori avvenimenti che non permetteva la sua durata.

I poeti romantici non si fanno scrupolo veruno di cambiare il luogo della scena, durante il corso del medesimo atto; e dacchè lasciano un momento la scena vuota, sembra loro che l'interrompimento della rappresentazione giustifichi una tal licenza. Chi creda di doverli in questo biasimare, non ha che a immaginarsi ch'elli abbiano diviso il drama in altrettanti atti distinti, quanti sono i cambiamenti di scena. Ma, si dirà, ciò torna lo stesso che giustificare un errore per via d'un

altro, e sacrificare l'unità di luogo, perchè si è contravenuto all'unità di tempo. Bisogna dunque esaminare il fondamento di quest'ultima regola.

Sarebbe inutile, come già notammo, il cercare in Aristotele qualche precetto intorno a questo particolare. Si asserisce che li antichi osservarono la regola dell'unità di luogo: ciò è vero in parecchie occasioni, ma non in tutte certamente. Fra le quattordici tragedie d'Eschilo e di Sofocle prese insieme, ve n'ha due, — l'*Eumenidi* e l'*Aiace* —, nelle quali si cambia il luogo della scena. Si sa d'altra parte che la continua presenza del Coro impediva che si trasportasse altrove l'azione; e finalmente pare che ne' teatri antichi la scena occupasse uno spazio assai più vasto che non veggiamo nei nostri. Non era una stanza ch'essa rappresentava, ma la pubblica piazza con un gran numero d'edifizj, e si portava innanzi l'encicema quando si voleva offerire alla vista l'interno d'un palazzo, in quella guisa che s'alza una tenda nel fondo de' teatri moderni.

Alcuni, per escludere le mutazioni di scena, si fondano nel medesimo principio di cui abbiamo già mostrato il tenue valore, cioè a dire in un'idea totalmente erronea della natura dell'illusione. Si dice che qualunque illusione verrà distrutta, quando si trasporta la scena da un luogo a un altro. Ciò sarebbe vero, se mai avessimo preso le decorazioni teatrali per quello ch'esse rappresentano; ma saria d'uopo in questo caso che fossero costruite ben altrimenti da quel che sono (**).

(*) Tre unità, cinque atti . . . E perchè non sette personaggi? Pare che queste regole seguano la serie de' numeri dispari.

(**) Non sono esse calculate che per un solo punto di vista, e osservandole da qualunque altro lato, l'interrozzione delle linee tradisce i difetti della limitazione. I

L'inglese Johnson, partigiano per altro della severità delle regole, dice a buon diritto che allora quando la nostra imaginazione, per renderci testimonj dell'istoria d'Antonio e di Cleopatra, può risalire diciotto secoli addietro e trasportarci in Alessandria, il viaggio d'Alessandria a Roma non dee poi darle gran molestia. Si sa che il pensiero è stato dotato della meravigliosa facoltà di trascorrere con la rapidità del lampo l'immensità dello spazio e del tempo; e la poesia che dee in ogni guisa dare ali alla nostr'anima, la poesia che può evocare tutto un corteccio di brillanti prestigj e rapirne a noi stessi per mezzo di seducenti finzioni, la sola poesia, io dico, priverà essa la nostra imaginativa de' suoi privilegi più belli, e ne terrà incatenati a una trista realtà?

Voltaire vuol provare che le unità di luogo e di tempo derivano necessariamente dall'unità d'azione; « poichè una sola azione (dice egli) non può succedere nel medesimo tempo in più luoghi a un tratto. » Non v'ha nulla di più superficiale di queste parole. Abbiamo veduto che non esisteva alcuna azione importante a cui parecchi individui non prendessero parte, e che per conseguenza ella era composta d'un certo numero d'azioni subalterne; ora perchè mai queste azioni diverse non potranno succedere in diversi luoghi? Il teatro della medesima guerra non è egli a un tempo nell'India e nell'Europa? e l'istoriografo non dee forse allora accozzare avvenimenti la cui sorte si decide alle due estremità dell'universo?

più degli spettatori si rendono un conto sì poco esatto di quanto vien loro mostrato, che trovano naturalissimo il veder

« L'unità di tempo (soggiunge Voltaire) va connessa naturalmente alle due prime. Assisto a una tragedia, che è quanto dire alla rappresentazione d'un'azione. Il soggetto è il compimento di quest'azione unica. Si cospira contr' Augusto in Roma, e io voglio sapere che cosa avverrà d'Augusto e de' congiurati. Se il poeta fa durare l'azione quindici giorni, egli dee rendermi ragione di quanto sarà intervenuto in questo spazio. » Sì certamente, di quanto v'è intervenuto di relativo alla cosa ond'egli vi occupa; ma bene omette il resto, come fa qualunque buon narratore, e nessuno s'avvisa di ricercargli niente di più. « Ora (prosegue egli a dire), se il poeta mette innanzi a' miei occhi quindici giorni d'avvenimenti, ecco per lo meno quindici azioni differenti, per piccole ch'elle possano essere. » Sicuramente, se il poeta fosse tanto malacorto che facesse passare quindici giorni l'uno dopo l'altro, — che facesse succedere le tenebre alla luce —, e che mandasse altrettante volte i suoi personaggi a dormire e a levarsi; ma egli confina nell'ombra quelli intervalli durante i quali l'azione non è che impercettibilmente progredita; distrugge i momenti ch'ella è rimasta stazionaria; e sa con un tratto fugitivo dar la misura del tempo ch'è scorso, senza ch'egli n'abbia fatto menzione.

Ma perchè dunque il privilegio di dare alla sua finzione una lunghezza molto maggiore della durata reale della rappresentazione è egli necessario, anzi indispensabile all'autore

li attori andare e venire di mezzo a *quinte* (dette *coulisses* da' Francesi), la cui unione rappresenta una parete continua.

drammatico? L'esempio allegato da Voltaire si para quì innanzi molto a proposito. Una congiura tramata ed eseguita in due ore sarebbe primieramente una cosa incredibile; e da vantaggio, per quanto pericolosa ella potesse mai essere, non produrrebbe moralmente, cioè a dire relativamente a' caratteri de' personaggi, la medesima impressione, come se i congiurati ne avessero da lungo tempo concepito e fomentato il secreto disegno. L'intervallo che separa il progetto dall'esecuzione non è sviluppato a' nostr'occhi dal poeta romantico; ma egli ne lo fa scorgere in iscorcio, come in uno specchio, mediante la disposizione morale de' congiurati. Il più grande maestro in quest'arte si poco conosciuta della prospettiva teatrale è, per mio sentimento, Shakspeare. Egli svela con una sola parola tutta la lunga catena degli affetti che si sono succeduti nel cuore. Un poeta forzato a rinchiudersi in uno spazio di tempo troppo angusto mutilerà il suo soggetto con far eseguire una grande impresa immediatamente dopo ch'ella è stata immaginata, o vero precipiterà fuor d'ogni verisimiglianza il corso dell'azione. In ambedue i casi il suo lavoro vi dee scapitare sì rispetto alla dignità e sì rispetto alla profondità; egli ci parrà che dipinga li effetti d'una effervescenza passeggera, non già che ne presenti il quadro maestoso d'una di quelle grandi risoluzioni che sono i frutti d'una volontà irremovibile e superiore alle vicende della sorte. Non sarà più ciò che Shakspeare offerse più volte a' nostri sguardi, e ch'egli descrive nel seguente passo con tanta energia:

«Tra la prima idèa d'un progetto

orribile e il suo compimento, il tempo si mostra sotto la forma d'un nero fantasima, d'un sogno spaventevole. Lo spirito e li organi mortali tengon fra loro consiglio, e la costituzione dell'uomo è come un piccolo regno in preda alla sedizione.»

Perchè dunque la condotta de' poeti greci, rispetto a' tempi ed a' luoghi, è così differente da quella de' poeti romantici? Noi non possiamo sicuramente consentir di dare a questi ultimi il titolo di barbari; anzi asseriamo, per l'opposito, ch'è vivevano in secoli pieni di civiltà, e che il loro spirito avèa molta cultura. Se i Tragici greci si sono maggiormente astretti a dare al tempo un corso uniforme e a non cambiare il luogo della scena, egli è primamente, come vedemmo, perchè i diversi usi stabiliti su i teatri antichi favorivano l'osservanza di questo genere di verisimilitudine, e poi perchè la natura de' soggetti drammatici dava di raro la tentazione di contravenirvi. Questi soggetti erano mitologici, e per ciò stesso poetici. Le arti, preparandoli anticipatamente, aveano già raccolto in masse distinte, e facili ad afferrare, ciò che nella natura è in mille guise disperso. In oltre, i secoli eroici offerivano a un tratto costumi semplici e avvenimenti maravigliosi alla imitazione teatrale; laonde tutto concorrevva del pari nella Grecia a far camminare celeremente l'azione tragica verso una catastrofe da scuotere li animi.

Ma la cagione principale di questa differenza si trova nella natura essenzialmente diversa delle arti antiche e moderne. Il Genio statuario ispirava i poeti antichi; il Genio pittoresco anima i poeti romantici. La scultura dirige esclusivamente la

nostr' attenzione verso il gruppo cui rappresenta; essa lo distacca, per quanto è possibile, da tutto ciò che gli sta d'intorno, e, s'egli richiede alcuni accessori, non fa che indicarli leggermente. La pittura, per contrario, si compiace nelle particolarità de'suoi quadri, dà grande rilievo e splendore alle figure principali, ma riserva ancor delle tinte brillanti e armoniche per li panneggiamenti, pe' fondi de' paesi, per le nubi e pe' l'cielo; ella soprattutto ama di scoprire nel fondo certe lontananze fin dove può giunger la vista. Le gradazioni della luce e le illusioni della prospettiva sono i suoi mezzi e la sua magia. Così l'arte drammatica degli antichi, e particolarmente la tragedia, annichilava le forme dello spazio e del tempo, come quelle che sono puramente accidentali; laddove la poesia romantica, variandole di continuo, le fa servire all'ornamento de' suoi mobili quadri. E dove si voglia, senza valersi d'imagini, far risaltare il medesimo contrasto, si dirà che la poesia antica è ideale, e che la poesia moderna è religiosa. La prima assuggetta lo spazio ed il tempo all'impero della nostr'anima; l'altra consacra queste nozioni misteriose che appartengono alla parte più sublime di noi medesimi, e sono per avventura una rivelazione della Divinità.

Lo spirito della scena antica e quello della scena moderna debbono presentare differenze analoghe. E pure in mezzo al cambiamento generale delle circostanze, in mezzo a una disposizione di teatro affatto diversa, in mezzo a una nuova scelta di soggetti e ad un genere opposto d'ispirazione poetica, si è creduto di dover imitare le tragedie greche, e si

sono imitate sopra la relazione altrui secondo le regole d'Aristotele, alle quali s'è dato ancora nno stretto senso e si è attribuita un'autorità illimitata. Un sì fatto sistema, unito a tutto un codice di creanze teatrali, ebbe in Francia su l'arte drammatica quell'influenza che siamo ora per esaminare.

Si vorrebbe ritirar la tragedia all'antica semplicità, e nondimeno si lascia da banda tutta quella parte lirica delle greche tragedie ch'è un tranquillo sviluppo dello stato presente, e per conseguenza un momento stazionario nell'azione. Vero è che questa parte lirica medesima non potrebbe essere trasportata sovra la nostra scena, ove la musica, che non ha mai un posto secondario, non comparisce che per dar la legge alla poesia. Ma se togliam via dalle opere greche i Cori e tutti i versi fatti pe' l' canto, le saranno più brevi della metà, che le tragedie francesi. Voltaire si lagna sovente, nelle sue Prefazioni, della difficoltà di trovar soggetti tragici che possano somministrar materia al lungo corso de' cinque atti. In che modo si perviene dunque a riempire i vòti che risultano dall'omissione de' pezzi lirici?... Per mezzo d'un intreccio più complicato. In luogo d'un'azione, la cui trama si va svolgendo uniformemente insino al punto decisivo, e non offre che due o tre grandi situazioni, i moderni s'assottigliano a immaginar de' personaggi a bella posta, affinchè i loro disegni contraddittori producano una quantità d'accidenti i quali, sostenendo insino alla fine l'attenzione dello spettatore, o eccitando la sua curiosità, ritardino lo scioglimento. Questo mezzo, senza verun dubbio,

esclude la semplicità; ma si spera di salvare almeno l'unità ragionata, coll'unire insieme le diverse fila dell'intreccio per mezzo d'un nodo artificialmente formato.

Se l'intreccio è essenziale alla comedia, siccome già mostrammo, una grande complicazione d'avvenimenti non è per alcun modo favorevole allo spirito della tragedia. La comedia si dee contentare di cogliere con destrezza un momento d'equilibrio che lasci alla fine della rappresentazione lo spirito in riposo; ma non è questo il lato poetico d'un tal genere misto. Ora, per quello che a me sembra, la tragedia francese, nella sua costruzione e nell'accostamento delle sue parti, offre alcune corrispondenze con la comedia, tuttochè se ne dilanagli senza dubbio per la gravità, la dignità e il patetico dello stile. Il genere d'unità che vi si trova, appaga egualmente la ragione, anzi che satisfaccia al sentimento. I personaggi escono da uno stato violento per arrivare a uno stato fisso, felice o infelice; ma non sembra che il corso degli avvenimenti riveli un ordine di cose misterioso e più elevato che non è la concatenazione delle cause terrestri. Non si vede spaziare di sopra all'uomo nè il terribile Destino, nè la saggia Provvidenza, e nessuna speranza consolatrice drizza i suoi sguardi verso il cielo. Non è già la retribuzione dello scioglimento che può far succedere nella nostr'anima uno stato di calma e d'armonia a violente perturbazioni: questa giustizia poetica, sempre imperfetta e spesso trascurata, non è, per quel ch'io ne sento, se non una lezione senza effetto, aliena dall'impressione morale che dee lasciar la

tragedia, e inetta a ispirar sentimenti nobili e puri.

Un intrigo complicato è indubabilmente una invenzione vantaggiosa per racchiudere in breve spazio la lunga durata d'un'azione importante. Un *intrigante* è in generale un uomo frettoloso, che non perde tempo per arrivare al suo fine. Quanto più dunque un drama avrà relazione con l'idea d'intrigo, tanto più rapido sarà il suo corso. Ma il corso naturale delle cose umane è grave e misurato. Le grandi risoluzioni maturano lentamente. Le ree suggestioni delle passioni maligne escono con timore dagli abissi dell'anima, e lungamente paventano di farsi palesi. La vendetta celeste, secondo l'espressione così giusta e così bella d'Orazio, incalza il colpevole con piede zoppo. Tentisi pure di delineare il quadro gigantesco del regicidio commesso da Macbeth, della sua usurpazione e della sua caduta, restringendosi negli angusti limiti dell'unità di tempo, e si vedrà se il senso che racchiude quella dipintura non perde tutto quanto esso ha di sublime; e si giudicherà se, pigliando per iscesa di testa a collocar nell'antefatto e ad esporre in pomposi racconti li avvenimenti che Shakspeare offre innanzi agli occhi, sarà mai possibile di fare un'impressione così forte e così penetrante. È vero che questa tragedia abbraccia un lungo tempo; ma quando il suo movimento è sì rapido, abbiamo noi agio di misurarlo? Noi vediamo in certo modo le nere figlie dell'Erebo ordire i destini umani accelerando il corso delle rumorose ruote del tempo; e siamo strascinati, come da una forza irresistibile, in mezzo al tumulto degli avvenimenti, i quali,

accendendo le passioni d'un mortale ambizioso, l'hanno condotto, per via di perfide gradazioni, dalla tentazione al delitto, dal delitto all'abitudine de' misfatti, e quindi a quel funesto accecamento che produce la sua ruina. Un simile fenomeno, nella sfera della poesia drammatica, offre l'immagine di quelli astri, usciti dalle profondità

dello spazio, e da prima appena visibili a una immensa distanza, ma che, avvicinandosi tosto, con una celerità sempre crescente, al centro del nostro sistema, spaventano i popoli della terra, riempiono l'anima di sinistri presentimenti, e coprono la metà del cielo co' l minaccioso strascico de' loro vampeggianti vapori.

LEZIONE XL

Continuazione. — Influenza delle regole d' Aristotele su la forma della tragedia. — Maniera di trattare in Francia i soggetti mitologici e i soggetti storici. — Idèa della dignità tragica. — Osservanza delle convenevolezze. — Falso sistema circa l'esposizioni. — Influenza ch'esercitò in origine il teatro spagnuolo. — Idèa generale de' tre Tragici francesi, Corneille, Racine, Voltaire; ed esame delle loro opere principali. — Tomaso Corneille e Crébillon.

UN genere d'effetti particolari e profondamente tragici è dunque vietato a quel poeta che si trova impacciato dagli angusti limiti dell'unità di tempo; egli non può dipingere nè l'insensibile aumento d'un secreto desiderio dell'anima, nè il potere che esercita il tempo su l'universo. L'unità di luogo richiedendo quasi sempre una disposizione della scena eccessivamente semplice, esclude ancora la pompa teatrale e tutto ciò che incanta li occhi.

Può darsi che circostanze accidentali abbiano contribuito in origine a far segnire quest'ultima regola, o l'abbiano eziandio renduta indispensabile. Pare, da una frase di Corneille (*), che l'arte del machinista non sia stata di buon'ora perfezionata in Francia. In oltre, fu quivi veduto per lungo tempo un gran numero di spettatori di primo ordine seder dall'una parte e dall'altra del palco scenico, e ap-

pena lasciare agli attori uno spazio di dieci piedi per muoversi. Regnard, nella comedia del *Distrain*, fa una lepidissima descrizione del fracasso e del disordine che cagionavano a' suoi tempi li zerbinetti delle *quinte*; egli dipinge il modo con cui ciarlavano e ridevano dietro agli attori, e rivolgevano sopra sè soli, come su l'oggetto principale, l'attenzione dell'udienza. Quest'uso, che distruggeva ogni effetto teatrale, durò fino a' tempi di Voltaire, a cui rinsci, a forza di montare in ira, di farlo abolire quando si rappresentò la *Semiramide*. Come mai si sarebbe osato di montare le decorazioni alla presenza di un tal Coro antipoeico che a ogni patto si voleva introdurre su 'l palco scenico? Il luogo della scena si cambia evidentemente più volte nel *Cid*, durante il corso del medesimo atto; e nondimeno non si faceva nessun cambiamento all'apparato teatrale. Vaglia però il vero, anche su i teatri inglesi e spagnuoli, a que' tempi, si faceva il medesimo; se non che v'era una convenzione di certi segni per indicare che s'era trasportato altrove il luogo della scena, e la pieghevole immaginazione degli spettatori teneva dietro al poeta dove ch'egli

(*) « Una canzone (die' egli nel suo primo Discorso su la poesia drammatica) riesce talvolta opportuna, e, nelle opere con machine, quest'ornamento è tornato ad esser necessario per empier li orecchi dello spettatore *fra tanto che le machine calano giù.* »

voleva. In Francia, per contrario, dove i giovani signori aveano le loro sedie su 'l palco scenico, coglievano essi cagione di farsi beffe di tutto ciò che vi succedeva, e di mettere ogni cosa in giuoco. Siccome i grandi effetti tragici hanno bisogno d'essere preparati in distanza, giacchè la prossimità distrugge qualunque illusione, mai non accadea che si avventurasse di tentar nulla di nuovo. Tutto si limitava a discorsi fra un piccolo numero di personaggi, e si assoggettava il teatro all'*etichetta* d'un'anticamera. Di fatto era un'anticamera, o, se non altro, una sala nell'interno del palazzo, che il più delle volte veniva rappresentata dalla decorazione. L'azione delle tragedie greche succedeva sempre in piazze pubbliche, ornate d'una maestosa architettura; e i poeti francesi, trattando i medesimi soggetti, furono necessitati a rifondere la mitologia per gettarla nella forma de' costumi della Corte. Nulla di violento o di straordinario accade nel soggiorno d'un Principe; giammai non vi si oltrepassano i limiti del più stretto decoro. Ora, siccome nelle tragedie non si può condurre ogni cosa con bella e buona creanza, così, prima di Voltaire, i grandi colpi si vibravano dietro la scena, e si faceano raccontare da' confidenti i fatti più energici. Ma, secondo l'osservazione d'Orazio, ciò che ne perviene per mezzo dell'udito, opera men vivamente sopra la nostr'anima, che quello che ci è posto davanti agli occhi, e di cui ci assicuriamo noi medesimi per via di quest'organo fedele. Non sono che le cose incredibili o ributtanti per la loro atrocità, che vuole questo poeta sieno tolte da' nostri sguardi. Vero è che il valersi de' mezzi fisici può esser soggetto all'abuso, e

che la scena non dee diventare un circo pieno di strepito e di tumulto, dove la violenza delle azioni indebolisce l'effetto delle parole. Ma si può con altrettanta ragione biasimar l'estremo opposto, cioè a dir l'uso di negar tutto agli occhi, di non dar mai la prova immediata di nulla, e di fare che tutto il drama sia un'allusione a ciò che non si vede. Parecchie tragedie francesi fanno nascere negli spettatori l'idèa confusa che succedano forse grandi avvenimenti in qualche parte, ma ch'eglino sieno mal collocati ad esserne testimoni. Egli è certo che allora quando non ci si presentano mai se non se li effetti attuali di cause lontane o che restano per noi invisibili, la vivacità delle nostre impressioni n'è grandemente diminuita. Meglio sarebbe per avventura che si facesse il contrario, cioè che le cause fossero poste in azione, e li effetti in racconto.

Voltaire ben s'accorse quanto svantaggiose fossero in Francia all'effetto drammatico le antiche usanze. Egli raccomanda continuamente che il teatro sia decorato con maggior pompa; e giovandosi d'una cotal destrezza in parecchie sue tragedie per far passare molte scene o molti mezzi che per addietro si sarebbero giudicati contrarj alle usate convenevolezze, egli aperse una via ch'è stata poi frequentemente calcata. Nondimeno, a mal grado del felice successo ch'egli ottenne, e dell'esempio più antico che Racine avea già dato nell'*Atalia*, pare che di nuovo si disfavorisca tutto ciò che colpisce i sensi. Appena che una tragedia presenti uno spettacolo un poco brillante, o un movimento materiale alquanto vivace, li odierni Critici gridano al melodrama. L'idèa che

ogni poco di rilassatezza nella disciplina teatrale potrebbe far prevalere questo genere mostruoso, li reca a sottomettere la tragedia alle regole più severe, e a spogiarla di tutto il seducente incanto della sua pompa naturale.

Voltaire si fe' lecite parecchie contravvenzioni all'unità di luogo, ma non s'ardi mai d'attaccare in teorica la regola stessa; soltanto egli si restringe a desiderar che si pigli un po' più di latitudine nella maniera d'interpretarla, cioè che per esempio l'azione si rinchioda nel recinto d'un palazzo o d'una città, senza che si debba supporre per questo ch'ella succeda sempre esattamente nel medesimo luogo. Egli vorrebbe in tal caso, per evitare i cambiamenti di decorazione, che la scena fosse disposta in guisa che sembrasse contenere diversi siti. « È colpa (dic' egli) degli architetti, quando un teatro non rappresenta le diverse parti in cui succede l'azione, cioè non rappresenta in un medesimo circuito una piazza, un tempio, un palagio, un vestibolo, un gabinetto, ec. » Di qui si vede quanto fossero confuse le sue idee d'architettura e di prospettiva. Egli si rapporta al teatro del Palladio in Vicenza, — cattiva imitazione de' teatri antichi —, e ch'egli non si figura qual è realmente. Voltaire commise in tale proposito un error madornale nella sua *Semiramide*, la prima tragedia ov'egli abbia posto in pratica i suoi principj. Acciocchè possano i suoi personaggi restare immobili al loro sito, egli fa venir loro incontro i luoghi ov'essi debbono condursi; quindi, nell'atto III. la scena rappresenta un gabinetto, il quale appresso, e senza che la regina ne sia uscita, fa largo a una gran sala

magnificamente ornata; chè tali sono le proprie parole di Voltaire. La tomba di Nino, che s'era veduta da prima all'aria aperta davanti al palazzo e dirimpetto al tempio de' Magi, è pervenuta a introdursi in questa sala, e vi si ritrova a lato del trono. Dopo che l'Ombra, con grande atterimento degli spettatori, n'è uscita e che v'è di nuovo rientrata, la tomba ritorna al suo posto primiero, ove la rivediamo all'atto quinto. Allora ci si fa sapere ch'ella è vastissima, e che vi si trovano parecchi passaggi sotterranei. Che scandalo non ecciterebbe in Francia uno straniero il quale osasse incoerenze di questa fatta (*)!

In generale, i poeti francesi e quelli che seguono il medesimo sistema di regole, hanno osservato, anche nella commedia, l'unità di luogo in un modo imperfettissimo. La decorazione, è vero, non è cambiata; ma si veggono succedere su la scena molti avvenimenti che non sogliono occorrere nel

(*) Il *Bruto* ne porge un altro esempio della facoltà locomotiva che Voltaire diede agli edifizj. La disposizione della scena è partitamente descritta. Il senato è raccolto all'aria aperta fra il Campidoglio e l'abitazione de' Consoli. Appresso, allorchè la sessione è sciolta e che Aronte si rimane solo con Albino, si suppone (così leggesi nella tragedia stampata) ch'« sieno entrati dalla sala d'udienza in un altro appartamento della casa di Bruto. Come dunque l'intende il nostro poeta? Cambia egli il luogo della scena senza che il palco rimanga vuoto? o vero pretende dall'immaginazione degli spettatori ch'è pigliano, contra la testimonianza de' loro sensi, per la decorazione d'una camera una decorazione assolutamente diversa? E in oltre, come mai quel luogo ch'egli ha descritto nel principio, potreh'essere una sala d'udienza?

medesimo luogo. Quanto non è mai fuor del verisimile che i personaggi si confidino i loro segreti, allorchè sanno d'aver quasi a' fianchi i loro nemici? Come mai si trama una congiura contra la vita d'un Principe nella sua anticamera? Si attribuisce grande importanza al non lasciar mai vòto il palco, durante il corso del medesimo atto; il che si chiama collegar le scene: ma questa legge non è osservata che in apparenza; giacchè li attori escono sovente dall'una parte, intanto che altri arrivano dalla parte opposta. Si vuole appresso che ninno entri in iscena o se ne parla, senza un motivo apparente. Le uscite sono quelle particolarmente che si ha gran cura di spiegare. È facile il liberarsi da' confidenti, con mandarli a far delle ambasciate; ma rispetto a' grandi personaggi, e' sono costretti d'accommiatarsi a vicenda quanto più possano urbanamente. In somma, il luogo della scena è spesso indicato d'una maniera cotanto indeterminata e sì contraddittoria, che uno scrittore tedesco (*) disse molto giustamente che nella maggior parte delle tragedie si potrebbero sostituire all'ordinaria indicazione queste parole più semplici: *La scena è su'l palco.*

Tutti questi errori contra il buon senso provengono quasi inevitabilmente dalla minuta osservanza delle regole tratte dalle tragedie greche, allorchè tutte le circostanze sono cambiate. Per evitare una inverisimilitudine, — quella di supporre che si vegga da un medesimo luogo e durante il corso di poche ore un'azione che succede in luoghi differenti e che occupa un tem-

po assai più notabile —, s'inciampa in contradizioni più reali e che troppo più distruggono l'interesse drammatico. Si trova mille volte l'occasione d'applicare ciò che dice l'Accademia, nel suo gindizio sopra il *Cid*, intorno all'accumulazione d'un così gran numero d'avvenimenti nello spazio di ventiquattr'ore: « Per timore di precar contra le regole dell'arte, il poeta ha meglio amato di peccar contra quelle della natura. » Ma solo in un sistema d'idée limitatissimo si può ammettere tal contradizione fra l'arte e la natura.

Ora vengo a un punto più importante, cioè la mancanza d'accordo fra la maniera di trattare un soggetto e il soggetto medesimo. I Greci, da poche eccezioni in fuori, traevano tutte le loro tragedie dalla mitologia; che è a dire dalla loro religione nazionale. I Tragici francesi attinsero dalla medesima fonte, e più spesso ancora dalla storia di tutti i secoli e di tutti i popoli. Ma qualunque sia stata la loro scelta, di rado entrò nell'opere loro lo spirito dell'istoria o quello della mitologia. Mi spiegherò più chiaramente. Allorchè il poeta sceglie una favola mitologica, cioè una tradizione che pertiene alla credenza religiosa de' Greci, egli dee trasportar sè stesso nell'Antichità, e forzarci a seguirlo. Per farne comprendere passioni così gagliarde e azioni così violente come quelle ch'egli rappresenta, è uopo che ponga sotto a' nostr'occhi l'indomiti costumi de' secoli eroici in tutta la loro semplicità; è uopo che i suoi eroi ne pajano così vicini agli Dei, com'erano, secondo le opinioni pagane, per la loro origine e mercè delle loro frequenti comunicazioni con essi. Il poeta adunque non dee a bello studio

(*) *Joh. Elias Schlegels, Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters.*

evitare o risparmiare per quanto è possibile il maraviglioso, ma dee richiedere dall'immaginazione degli spettatori ch'essa lo renda loro credibile.

I poeti francesi, per lo contrario, hanno caricato i personaggi favolosi di tutti i raffinamenti de' costumi del gran mondo; e poichè tali eroi portavano il titolo di Principi (o vero di pastori del popolo, giusta l'espressione d'Omero), si credette di regolare il loro Stato e i loro disegni sopra i calcoli d'una sagace politica; e quindi si violò il costume caratteristico, il quale è di molto maggior momento che il costume degli eruditi e degli antiquarj. Nella *Fedra* di Racine, allorchè la notizia della morte di Teseo ha preso piede, si tratta di nominar reggente questa Principessa, durante la minorità di suo figlio. Come si può mai conciliar questo disegno con la condizione delle donne, e principalmente delle donne greche a quei tempi? Egli è lo stesso che trasportarci nel secolo di Cleopatra. Vedesi ancora Ermione, senza un padre o un fratello che la protegga, sola alla Corte e nel palazzo di Pirro, co' l quale ella non è maritata; quando, non pure al tempo d'Omero, ma in tutta l'Antichità, altro non era il matrimonio che l'arrivo d'una donzella nella casa del suo sposo. Ma per qualunque giustificazione trovar possa lo stato d'Ermione negli usi moderni, non è però ch'esso non sia contrario alla dignità d'una donna, e tanto più che questa Principessa ama Pirro, e non ha verun altro scopo che d'accelerare l'unione sua con esso. Una siffatta inconvenienza tanto avrebbe disgustato i Greci, quanto disgusterebbe i Francesi il vedere Andromaca, qual

è rappresentata in Euripide, camminar dietro al vincitore, ond'è la schiava e insieme l'amanza.

Allorchè i costumi di due nazioni sono così compiutamente opposti come quelli de' Greci e de' Francesi, perchè mai travagliarsi a conciliarli?; perchè volere che i medesimi fatti sieno potuti succedere egualmente appresso all'uno e all'altro popolo? Quel tanto che si lascia sussistere delle antiche tradizioni, fa spiacevole contrasto con quello che si è mutato; e rifar tutto è cosa impossibile: metteria più conto inventare un nuovo soggetto. I Tragici greci ardirono, è vero, d'alterar notabilmente le circostanze delle favole croiche; ma non posero mai nulla su la scena, che fosse in contraddizione co' i costumi del tempo de' Semidei, e si uniformarono a tutte le antiche nozioni. In quanto a' caratteri, li tolsero come li dava loro la leggenda mitologica o l'antica poesia: la scaltrezza d'Ulisse, la prudenza di Nestore, la bollente ira d'Achille, erano passate in proverbio; ed essi dipinsero questi eroi, quali esistevano già nell'immaginazione. Orazio raccomanda fortemente a tutti i poeti di seguire un simile esempio. Pure, quanto mai l'Achille di Racine è differente da quello d'Omero? L'aria di galanteria che gli si rimprovera, non è solamente un errore di costume, ma rende ancora inverisimile tutta la favola. Puossi mai pensare ch'esistessero umani sacrificj appresso d'un popolo i cui guerrieri e capi fossero a tal segno capaci de' più delicati sentimenti? Indarno, per ispiegar questo contrasto, si è ricorso al potere della religione. Non sapiamo noi dalla storia che la più sanguinaria superstizione

si è sempre raddolcita con i costumi d'un popolo a proporzione ch'egli andò progredendo verso la civiltà?

I Tragici moderni, che hanno trattato soggetti mitologici, si studiarono, per quanto fu loro possibile, d'allontanarne il maraviglioso, come troppo contrario alle nostre idee abituali. Ma quando usciamo d'una sfera ove i prodigi appartengono al sistema generale delle idee, per entrare nella provincia prosaica dell'istoria e in un mondo di cui ben conosciamo le leggi mercè del raziocinio e dell'esperienza, un solo miracolo isolato che il poeta abbia lasciato sussistere ne pare tanto più incredibile. Nelle finzioni d'Omero e de' Tragici greci tutto interviene sotto li sguardi degli Iddii: e allorchè questi Iddii si manifestano pigliando una forma visibile, o vero operando de' prodigi, non ne rimaniamo punto sorpresi, perocchè la nostra imaginazione s'è inalzata a livello del maraviglioso, ch'è per noi divenuto naturale. Il che non succede nelle tragedie moderne, ove tutta l'arte del poeta e tutta la pompa delle narrazioni durano fatica a far tollerare un solo avvenimento soprannaturale. Li esempj sarebbero qui superflui, potendo noi prenderli alla ventura. Noterò tuttavia, così in passando, che Racine, — le opere del quale sono tutte composte con tanta riflessione e saggezza —, diede a tale proposito in una strana contraddizione. Nella *Fedra* egli s'attiene alla spiegazione istorica di Plutarco, supponendo che Teseo fosse stato ritenuto prigioniero da un Re di Tracia, al quale avèa voluto rapir la moglie per amicizia verso Piritoo, e che da ciò s'era tratto cagione di dire che quell'eroe era disceso nel soggiorno

de' morti, con animo d'involarne Proserpina pe' l suo amico. Nondimeno, Fedra parla ad Ippolito della discesa di suo marito all'Inferno, come d'un avvenimento già antico; e così viene a confermare la favolosa tradizione che in tutta la tragedia si tende a ribattere (*). Più ragionevolmente si trae d'impaccio Pradon nella sua tragedia: poichè, quando un cortigiano dimanda a Teseo s'è vero ch'egli sia stato all'Inferno, Teseo gli risponde che un uomo sensato non dee prestar fede a un simile assurdo, e che soltanto egli s'è giovato della vulgare superstizione per dar fuori una voce che gli era politicamente utile.

Qualunque volta i Tragici francesi hanno trattato soggetti istorici, si sono meritati presso a poco il medesimo rimprovero, cioè d'aver sostituito i costumi della loro nazione a' costumi de' personaggi ch'è misero in iscena, e di non aver dato nè verità, nè originalità alla dipintura de' secoli e de' popoli differenti. I soggetti tratti dall'istoria avevano per essi da vantaggio un inconveniente particolare. Le favole mitologiche sono state trasmesse d'età in età per mezzo della poesia, sono già preparate per le nuove forme poetiche che si vorrà dar loro, e s'adattano facilmente a quell'aria di continua dignità che si ricerca dalla tragedia, e soprattutto dalla tragedia francese; poichè si sa che la lingua poetica de' Francesi è soverchiamente sdegnosa, e che ci ha un numero infinito d'idee ch'ella

(*) *Je l'aime non point tel que l'ont
ou les Enfers,
Volege adorateur de mille objets divers
Qui va du Dieu des morts déshonorer la
couches.*

ricusa d' esprimere. Per l'opposito, nell'istoria si cammina sopra un terreno prosaico; la verità del quadro dimanda una gran precisione, particolarità circostanziate, tratti caratteristici, che non s'accordano sempre con la pompa della tragedia, e che tolgono al coturno un certo che della sua altezza. Laonde Shakspeare, il primo de' poeti istorici, introdusse senza scrupolo verna una grande varietà di stile e di maniera nelle sue tragedie. Ma i poeti francesi non vi si poterono mai risolvere; e perciò le loro composizioni drammatiche mancano di que' contrasti pittoreschi, di que' vivi colori, di que' notabili tratti che danno l'idea della vita. Quando si presenta nell'istoria alcuna particolarità non abbastanza poetica, e che riesce loro impossibile d'evitare, eglino sono costretti d'accozzar degli enimm, e si dura molta fatica a comprendere le loro dotte circonlocuzioni.

Alcune circostanze peculiari hanno determinata in Francia la dignità de' soggetti istorici. Corneille s'aveva aperta una nuova strada con istraordinaria fortuna allorchè produsse il *Cid*. Qual miglior tema per un poeta, che un fatto del medio evo, succeduto appresso d'un popolo alleato, ove domina l'amore e l'onore, ed ove i personaggi, se bene d'un grado elevato, non sono però totalmente Principi! Se l'esempio di Corneille fosse stato seguito, quante superstizioni su 'l cerimoniale tragico non si sarebbero naturalmente scansate? Una verità più profonda, sentimenti cavallereschi e religiosi in armonia con quelli che ancor regnavano a que' tempi universalmente, avrebbero dato alla poesia tragica

un non so che di più vero, di più intimo, di più consentaneo al cuore. La natura de' soggetti avrebbe di per sè rimosso quell'affettato rigorismo che s'è dato all'osservanza delle pretese regole d'Aristotele; poichè si vede che Corneille non se n'è mai tanto dipartito, quanto nel *Cid*, ove per altro, bisogna dirlo, egli seguitava un modello spagnuolo. In somma, la tragedia francese avrebbe assunto un carattere nazionale; i poeti avrebbero aggiunto alla variata e toccante malia del genere romantico quella della splendida esecuzione ch'è loro propria; e l'arte drammatica avrebbe spicgato veramente in Francia tutta la magia de' suoi spedienti.

Non so per qual maligno destino così favorevoli presagi andarono a voto. Corneille, non ostante lo straordinario successo che ottenne il *Cid*, s'arrestò in questa carriera, nè più vi furono successori. Si vide nel secolo di Luigi XIV prevaler l'opinione che tenèa l'istoria moderna per male adatta a somministrar soggetti di tragedia. Si gettarono li sguardi nell'antica istoria universale, si trascorsero li annali, non pure de' Greci e de' Romani, ma quelli degli Assiri, de' Babilonesi, de' Persi, degli Egizi, ec.; e vi si cercarono, anche fra li avvenimenti più sconosciuti, quelli che vestir si potessero delle forme tragiche. Racine fece un tentativo, ch'egli avèa per audace e pieno di rischio, mettendo de' Turchi su la scena. Questo tentativo ebbe felice successo; e d'allora in poi i Turchi, i barbari Turchi i quali soltanto veggono nell'amore la voluttà, nella posanza la crudeltà, e nella subordinazione la schiavitù, hanno goduto li onori della tragedia; dovechè si sono

per gran tempo negati li onori medesimi a' popoli europei più rinomati pe' l' loro entusiasmo religioso, pe' l' loro generoso valore, pe' l' loro rispetto verso le donne. I nomi moderni, e soprattutto i nomi francesi, erano quelli unicamente che non si poteano sopportare nella lingua poetica, giacchè del rimanente si davano tinte francesi a tutti li eroi dell' Antichità. I nomi e le circostanze istoriche non erano spesso che un leggier velo che ricopriva costumi contemporanei. L' Alessandro di Racine ooo simiglia per nulla a quello dell' istoria; ma si potrà lodare l' ingegno del pittore, se ci si vede il ritratto d' un Turenna o d' un Condé. E chi potrebbe, in leggendo *Tito e Berenice*, non pensare agli amori di Luigi?

Voltaire si esprime con severità quando disse: « Che, trascorrendo le tragedie de' successori di Racine, si crede di leggere i Romanzi di madamigella De Scuderi; » ed era senza dubbio Crebillon ch' egli pigliava di mira: perocchè, se bene Corneille e Racine fossero imbevuti infino a un certo segno delle superstizioni nazionali, furono spesso dal loro soggetto sì fattamente ispirati da usare i colori più veri e più fedeli. Corneille dipinse li Spagnuoli con maestria; ma siccome egli attinse dalla fonte, bisogna per questo rispetto far qualche tara al suo merito. Egli colse pure ottimamente, tranne il peccato originale della galanteria, i costumi de' Romani, almeno in quanto all' inflessibile fierezza, all' ardente amor della patria, e all' ambiziosa grandezza ne' disegni politici. Forse ch' egli, di pari come Lucano, caricò troppo spesso questi sentimenti d' una pompa esagerata e

d' una jattanza che s' accosta alla smargiasseria. Ma quello che a lui sfugì ne' costumi romani, è la severità repubblicana unita a una perfetta semplicità e a una profonda sommissione all' impero della religione. Racine dipinse maravigliosamente la corrosione di Roma sotto a' Cesari, e l' ancor timida tirannia di Nerone vicina a smascherarsi. Vero è che Tacito gliene avéa mostra la via, ed egli medesimo lo confessa con riconoscenza; ma è sempre un gran merito l' aver espresso da poeta i pensieri dell' istoria. Egli diede ancora un sorprendente carattere di bellezza e di verità alla dipintura de' costumi ebraici, senza dubbio perchè egli era religiosamente immedesimato nello spirito delle sacre pagine. Ma quanto agli Ottomani, egli fu meno felice. Bajazet ama alla guisa degli Europei; la sanguinolenta politica del despotismo orientale è per verità sviluppata nel personaggio del gran visir con sovrano ingegno, ma tutto il resto della tragedia è il rovescio della Turchia. Le donne, in vece d' essere schiave, pigliano le redini del Governo, e si portano in modo che ben danno segno aver ragione i Turchi di tenerle rinchiusse. Voltaire, secondo me, non è stato più felice nel *Maometto* e nella *Zaira*; ed a questi diversi quadri de' costumi asiatici mancano le vivaci tinte del colorito orientale.

Un merito essenziale che non si può contrastare a Voltaire, è quello d' aver fatto sentire che la tragedia deve accostarsi, più che sia possibile, all' istoria. Egli unì pure l' esempio al precetto, e si può saperli grado dell' aver rimesso in su la scena li eroi ed i cavalieri cristiani che

n'erano stati sbanditi dopo il *Cid*. I caratteri di Lnsignano e di Nerestano sono creazioni poetiche d'una bellezza naturale e profondamente toccante. Il Tancredi francese, al pari che quello del Tasso, interesserà sempre i nostri cuori, per quanti sieno i difetti d'intreccio della tragedia che porta questo nome. L'*Alzira* è un quadro storico di grandissimo pregio. È cosa curiosa il vedere come Voltaire, andando alla scoperta de' soggetti tragici, abbia veramente fatto il giro del globo; poichè, dopo aver mostrato su 'l teatro i popoli del Nuovo Mondo, egli andò a cercare all'estremità del nostro emisfero i Chinesi, i quali parèa che non potessero servir di modello che ad imitazioni grottesche. Ma lo zelo di questo poeta fu troppo tardo; avanti di lui era stato già determinato l'angusto confine della tragedia; e le superstizioni nazionali aveano già statuito un intero codice di sofistiche leggi da cui non più si poteva il poeta svincolare.

Se i disegni drammatici, infin dall'origine, furono impoveriti dall'applicazione delle regole tolte in presto da' Greci su la relazione altrui, un'idèa esagerata delle creanze sociali mise da poi il genio francese in ceppi ancor più duri, e gl'impedì d'assegnire i grandi effetti della tragedia. Si ricerca che il poeta drammatico congiunga la natura e la verità alla forma poetica; egli dunque dee por mente che l'una di queste condizioni non escluda l'altra.

La tragedia francese si venne sviluppando, dopo Richelien, sotto la protezione della Corte. La scena, come vedemmo, vi rappresentò per gran pezzo l'anticamera d'un Prin-

eipe; e li spettatori e il poeta stesso, respirando in tale atmosfera, si rendevano persuasi dell'idèa che l'urbanità sia uno degli elementi primari della natura umana. La poesia tragica dipinge passioni ardenti, oppone uomo ad uomo nelle occasioni più terribili, e li mette tutti alle prese con la sventura. Si può richiedere da' personaggi eh' ella offre alla nostra vista, la dignità ideale; ma il loro stato li esenta dall'obbligo di restar fedeli a' gelosi riguardi che impone la società. Fin ch'eglino sono tranquilli da saper istare su i convenevoli, e fin che il trasporto del dolore non s'è impossessato della loro anima, non destano in noi una profonda commozione. Certo che il poeta dee vestire li eroi di quella grazia nobile e commovente che Cesare conservava ancora dopo ch'ebbe ricevuto il colpo della morte; non bisogna ch'egli ne mostri l'umana natura sotto un aspetto ributtante; l'espressione che più ti lacera l'anima, l'espressione più terribile dee ancora avere un certo che di superiore alla realtà: è questo il miracolo della poesia; essa ha, pe' l'lamentarsi, de' sospiri melancolici; pe' l'dolore, degli accenti penetranti; ma pure ne lusinga sempre con una dolce armonia. Non ci ha che una certa bellezza artificziata la quale non consona coll'espansione della verità; ed è appunto di questa artificziata bellezza che troppo spesso fa pompa in Francia lo stile della tragedia. Forse accusar se ne dee la natura del verso e l'indole della lingua: di fatto la lingua francese non è capace di grande libertà poetica; ella ardisce poche licenze, ed anco nella poesia si sottopone al duro giogo

della costruzione grammaticale. Di ciò lagnaronsi i poeti francesi medesimi. In oltre, il verso alessandrino, con le sue rime che camminano a due a due, e co' suoi emistichj eguali, è per sè stesso un ritmo simmetrico e monotono, più capace di antitesi sentenziose, che adattato alla imitazione musicale del movimento delle passioni; ed il suo passo misurato tica dietro stentatamente al corso ineguale, rapido, vagante, che un vivo dolore imprime al pensiero. Ma quello che soprattutto impedisce alla tragedia francese da poter commovere profondamente, egli è un tratto particolare del costume nazionale, voglio dire l'abitudine che ciascuno contrae dall'infanzia di non mai dimenticarsi di sè medesimo alla presenza altrui, e di sempre mostrarsi nell'aspetto più vantaggioso. Si è frequentemente osservato che il poeta traluce di inezzo a' suoi personaggi; ch'egli dà loro la sua presenza di spirito, le sue riflessioni tranquille e giuste, ed anche il suo desiderio di apparire. Chi voglia esaminare attentamente la maggior parte di queste tragedie, vedrà che i discorsi sono quasi sempre indirizzati a una terza persona, vedrà che l'interlocutori danno segno rare volte di credersi soli fra loro, e che si rivolgono sempre, più o meno, agli spettatori. È d'uopo che noi leggiamo, per dir così, nell'anima degli eroi d'una tragedia, affinch'eglino c'inspirino interesse; e come mai parteciperemmo noi alle loro impressioni, se essi medesimi non vi si abbandonano? se, intenti sempre a condurre i loro progetti, si presentano come enti operanti, piuttosto che come enti sensitivi? o, che è peggio ancora, se si studiano

di far pompa di qualità affettate? Il poeta ne deve introdurre nel santuario de' pensieri segreti, de' progetti ancora incerti, e mostrarci un cuore il quale, non difidando ancora di sè stesso, si lascia trasportare da tutti i suoi moti. L'eloquenza può e dee trovar luogo in una tragedia; ma come vi si scoprono l'ordinamento e la preparazione, ella più non conviene che a' discorsi pronunziati con tranquillità d'animo e per un fine manifesto. Il disordine delle passioni non conosce che l'eloquenza involontaria. Colui che parla con una vera ispirazione, si è identificato nel suo oggetto, nè più si ricorda di sè stesso. Quand'egli intende all'effetto che produce, e si compiace nel far pompa dell'arte oratoria, non è più l'eloquenza che vediamo nel suo parlare, ma la retorica. Ora la retorica, e retorica in abito da Corte, domina in parecchie tragedie francesi, e particolarmente in quelle di Corneille. Racine e Voltaire dipinsero con maggior fedeltà i moti d'un cuore lacerato. Quando l'eroe d'una tragedia deplora la sua sciagura in antitesi o in tratti di spirito ingegnosi, noi possiamo risparmiare la nostra pietà. L'affettazione o l'ampollosità de' concetti è come una corazza che impedisce ai dardi del dolore di penetrar nel fondo della nostr'anima. Questa pompa solenne, questa cerimoniosa assettatura dello stile tragico in occasioni che ricercerebbero l'abbandono e la dimenticanza di sè stesso, fecero che Schiller paragonasse li eroi della tragedia francese ai Re rappresentati nelle vecchie stampe, i quali si vedono coricati sopra un letto co' il loro scettro, con la loro corona e co' il loro manto reale.

La perfezione delle formalità sociali che rende singolari i Francesi dagli altri popoli, ha influito appresso di loro su la cultura delle belle arti ed anche sopra quella delle scienze. Il troppo geloso sentimento delle convenienze aguzza quello del ridicolo; e dove questo sentimento fosse spinto fino a un eccesso di raffinatezza, l'entusiasmo sarebbe ito: giacchè per coloro i quali son privi di sensibilità, ogni poco di movimento esaltato, ogn' ispirazione poetica ha un lato ridicoloso. Allorchè una siffatta guisa di vedere diventa generale in una nazione, bisogna che vi s'introduca una Critica negativa. Il pensiero, intento agl' innumerevoli scogli da evitare, non può levarsi ad alti concetti, e il timore del ridicolo diviene la coscienza del poeta. Questo timore che arresta il volo del genio e gli tarpa le ali, dee soprattutto essere il supplizio degli autori tragici; poichè, siccome li estremi s'accostano, si tosto che sparisce il patetico, si vede sorgere la parodia: tutto quello che non riesce a muovere le lacrime, provoca su l'istante il riso. Qual mortale spavento non inspira a Voltaire l'idea che verrà parodiata la *Semiramide* su 'l teatro italiano? Colui che passò la sua vita nel farsi beffe delle cose più rispettabili, fa valere la sua carica di gentiluomo di camera per ottenere dal Governo la proibizione d'uno scherzo più che permesso senza verun dubbio. Poichè i Francesi hanno trovato singolare diletto nel lanciare i dardi d'uno spiritoso motteggio contra le produzioni letterarie di tutte l'altre nazioni, debb'essere a noi lecito di sorridere almeno quando li veggiamo urtare contro a quel medesimo scoglio ch'essi

tanto conoscono. Lessing notò con molta sagacità ciò che poteva essere di ridicolo nel disegno d'alcune opere francesi, come la *Rodoguna*, la *Semiramide*, la *Méropé* e la *Zaira*; nondimeno vi sarebbe ancora da rispingolare dopo di lui, e sopra tutto potrebbe alcuno divertirsi a far la guerra alle particolarità (*). Ma nella carriera polemica questo autore mostra una virulenza che non si vuole per noi imitare. Bisogna però dire, a sua scusa, che nel tempo ch'egli scrisse, per poco non si vedevano in su le scene della Germania che tragedie francesi, — ch'esse sole facevano autorità —, e che il titolo di modelli classici non era stato loro conteso. Era dunque mestieri di rinunciare ad ogni originalità, o querelarsi d'un ammirazione esagerata. Il gusto del Pubblico tedesco ha preso d'allora in poi una direzione così differente, che da tutt'altro genere d'errori è necessario preservarlo.

I Francesi dicono che i poeti drammatici hanno che fare con un Pubblico che non pure è d'un senso squisitissimo pe' l'ridicolo, ed è prontissimo a notare i difetti di gusto, ma che è fortemente ancora soggetto all'impazienza. Senza dubbio, questa impazienza è agli occhi loro una gran prova d'intendimento e di vivacità di spirito.

(*) Questo aveva io fatto antecedentemente in una nota; ma la supprimo in rivedendo il mio libro per farlo tradurre in francese. I versi ch'io citava, sono per la maggior parte ripresi da' Critici francesi medesimi; e per conseguente non provano nulla contra la loro teorica. Soltanto alle idee generali mi piace d'attribuir qualche importanza, e nelle mie critiche osservazioni ho voluto allegare esempi, anzichè notare errori.

Nondimeno ci si potrebbe ancor vedere qualch'altra cosa. Li spiriti superficiali e leggieri, le anime poco sensitive manifestano sempre una inquietudine intollerante, un impaziente desiderio di cambiamento. Ma, che che sia di tale qualità, ella esercita su 'l teatro francese nn'influenza in parte favorevole, e in parte svantaggiosa. Favorevole in quanto ella sforza i poeti a tòr via l'inutile, a camminar dritto alla meta, a restringere l'azione, ad usare nno stile preciso: questo genere di merito è realissimo, ed ha fatto concepire alta stima per la tragedia francese a quelli che sottopongono le arti all'esame della fredda ragione, anzichè ne godano per via del sentimento o dell'imaginativa. Ma d'altra parte l'impazienza del Pubblico ha l'inconveniente d'escludere dalla poesia drammatica un certo ordine di bellezze. Egli è certo che un movimento sempre sostenuto, e che richiede un'attenzione sempre intensa, assume pure non so che d'uniforme e distancievole, altresì come avverrebbe in una musica dove tutti i suoni fossero egualmente forti, tutti i tempi egualmente veloci, e lo zelo degli esecutori sempre li portasse a strafare. Io desidero de' panti di riposo nelle tragedie francesi; desidero quelle felici sospensioni ove altra volta appariva la poesia lirica. Ci ha nella vita certi momenti cui l'anima solennizza raccogliendosi in sè stessa, e gettando nno sguardo melanconico su 'l passato e su l'avvenire: ciò sono quei momenti religiosi, quella consecrazione d'una commozione profonda, ch'io non trovo in nessuna parte. Li eroi e li spettatori sono sempre sospinti verso ciò che è per succedere; non ci ha che pochissime sce-

ne dove una situazione sia semplicemente esposta, e dov'ella si sviluppi con calma, indipendentemente da' suoi effetti e dalle sue cause. Trattasi del fatto, e non del motivo; e pure l'intenzione secreta d'un'azione è quella che determina l'impressione ch'ella produce nell'animo degli spettatori. Da questa medesima impazienza nasce ancora che sì picciol campo si lascia nell'arte del Comico al muto sceneggiar dell'attore; altro tempo non gli si concede per mettere in atto i mezzi proprj della pantomima, che quello de' lunghi discorsi che gli sono indirizzati. Lo spettatore è contento se le ruote d'un intreccio non si sono fermate nn istante, e se il fracasso delle domande e delle risposte reciproche non s'è mai rimaso di farsi sentire.

In generale, l'impazienza non è una disposizione favorevole al bello. La più vivace di tutte l'arti liberali, la poesia drammatica, ha pure il suo lato contemplativo; e quand'esso è trascurato, la tragedia, in luogo di quell'interna armonia che dee servirle d'accompagnamento nella nostr'anima, non ecciterà più dentro di noi che un assordante rimbombo.

Alcune delle imperfezioni del sistema che ne occupa, furono riconosciute da' migliori Critici francesi; e nel numero di tali imperfezioni sono, per esempio, i personaggi di confidenti. Ciascun principe o ciascuna principessa si tira dietro regolarmente il sno ciambellano o la sua dama d'onore; alcuna volta si vede in un dramma fino a tre o quattro di questi passivi ascoltatori, i quali non sono presenti che per dire al loro protettore ciò ch'egli sapeva da prima, o vero per esguire i suoi comandamenti.

I personaggi secondarj delle tragedie greche erano d'ordinario vecchi educatori o nutrici, e si disegnavan sempre con tratti ben caratterizzati. I poeti sapeano così bene far conoscere lo stato dell'anima ed i progetti degli eroi del drama, senz'aver bisogno di metterli in conversazione con subalterni, ch'eglino diedero una parte muta a un personaggio così qualificato, com'era il famoso Pilade, il cui nome è divenuto sinonimo di quello d'amico. Ma nè per motteggi che si sieno usati a render ridicoli i confidenti, nè per dispiacere che abbiano li attori a sostener parti cosiffatte, non v'è ancora se non l'Alfieri che abbia saputo farne senza.

Un altro inconveniente della tragedia francese è l'esposizione, cioè la spiegazione dello stato delle cose al principio d'un drama. Essa d'ordinario consiste in una confidenza circostanziata che il principe a suo bel-agio si degna di fare al suo favorito. Quello stesso Publico, la cui impazienza inspira tanto timore a' poeti ed a' comedianti, trovasi dotato di tranquillità bastevole a comportare che gli si narrino, per via di lunghi discorsi, i fatti che sarebbero dovuti succedere sotto a' suoi occhi. Si confessa ch'esistono poche esposizioni perfette, — che i personaggi fanno risalire le loro confidenze molto più addietro che non permette la verisimiglianza —, e ch'eglino si dicono quasi sempre ciò ch'è loro impossibile d'ignorare. Se lo stato delle cose è complicato, è raro che si giunga a darne un'idea chiara. Le tragedie d'*Eracle* e di *Rodoguna* fanno una vera confusione nella testa. Chaulieu diceva del *Radamisto* di Crébillon: *La cosa sarebbe chiara abbastanza, se non ci*

fosse l'esposizione. In generale tutto il sistema delle esposizioni, tanto nella tragedia, quanto nell'alta comedia francese, mi pare difettosissimo. Un cominciamento, senza movimento drammatico, in cui s'istruisce gravemente l'uditorio, è contrario allo spirito del teatro. Nel momento che s'inalza il sipario, li spettatori sono di necessità turbati da mille distrazioni, la loro aspettazione non è ancora eccitata, e nondimeno egli è allora appunto che l'autore esige ch'essi prestino tutta la loro attenzione ad una fredda narrativa di cui nessuno ancora si prende pensiero. Ma, si dice, i Greci facevano il medesimo: ed io rispondo che i fatti, in generale molto più semplici, su i quali si fondavano le loro tragedie, erano quasi sempre conosciuti da prima; e che d'altra parte l'esposizioni, tranne i prologhi male immaginati d'Euripide, erano piene di movimento e di vita, nè aveano quell'aria positiva e dogmatica che regna al principio de' drammi francesi. Per l'opposto, con qual arte maravigliosa e Shakspeare e Calderon istruiscono lo spettatore! Entrambi signoreggiano di primo tratto l'immaginazione; e solo allorchando è destata la curiosità, si fanno a sviluppare le supposizioni fondamentali della lor favola. Vero è che tal mezzo è interdetto a' Tragici francesi. Il tempo è loro misurato con tanta economia, non si concede loro, se non solamente con tante restrizioni, la licenza di colpir li occhi o d'interessare per via del movimento della scena, che, s'e' vogliono che l'effetto vada crescendo, sono costretti di riservare per l'ultimo atto quel poco ch'è loro permesso in questo genere.

Ricapitoliamo. I Francesi hanno creduto d'aver concepita la loro tragedia

sopra un'idea severa, e in quella vece l'hanno concepita sopra un'idea astratta: hanno voluto unire, senz'alcun'addizione straniera, e nel maggior grado di purezza possibile, la dignità, la grandezza, le situazioni sorprendenti, lo sviluppo delle passioni e il patetico che convengono alla tragedia; ma, con ispogliarla di tutti i suoi accessori, le hanno fatto perdere alquanto di verità, di profondità, di vita, e le hanno tolto la sua fisionomia caratteristica. Una mano libera e ardita non ha più disegnato facili contorni, e i quadri più non offerseero colori brillanti e variati. La forza a grado a grado crescente d'una passione che si va sviluppando con lentezza, l'abbandono involontario, il trasporto del dolore, in breve tutti i grandi effetti tragici vi hanno preso una tinta più appannata. La teoria della tragedia è presso a poco al medesimo punto ch'era l'arte de' giardini a' tempi di Le Notre. La difficoltà superata, il trionfo dell'arte sopra la natura, una fredda grandezza, vi si fanno egualmente ammirare. Vi si osserva la medesima simmetria, la medesima drittura tirata a filo, e un ordine di curve ben compassate del pari; e indarno altresì, rivolgendoci all'architetto di queste regolari meraviglie, vorremmo fargli comprendere l'ordine secreto che regna in un giardino inglese, e gli mostreremmo come una serie di paesetti variati, scoperti l'uno dopo l'altro, e destinati a farsi mutuamente risaltare, concorrano a produrre su l'anima una particolare impressione, profondissima insieme e dolcissima.

Superstizioni anticamente radicate appresso ad una nazione sono di rado accidentali; esse dipendono da una disposizione universale di spirito, e

da cui nè pur li uomini più ragguardevoli sono affatto esenti. Queste superstizioni debbono allora esser considerate non già puramente come cause, ma come conseguenze manifeste di occulti principj. Noi volentieri concediamo che le leggi proibitive d'una Critica fondata sopra l'analisi ha limitato il volo de' Tragici francesi; ma rimane sempre dubbioso, se, abbandonati a sè stessi, e' non avrebbero concepita una teorica più vasta, e fatta non ne avrebbero una felice applicazione. Non si può negare ad alcuni di loro i più rari talenti e l'abilità più consummata; se, posti in mezzo a circostanze sfavorevoli, riuscì loro di far mostra di sovrane bellezze, ben meritano d'esser doppiamente ammirati; nondimeno siamo lontani dal concedere, in tesi generale, che la difficoltà superata sia una sorgente di piacere, e che un *capo d'opera* debba essere ancora un *giuoco di forza*. Non è contra la gloria degli autori che noi ce la pigliamo; solamente abbiamo desiderato di rintuzzare con giusta energia la pretensione che hanno i Francesi di farsi legislatori universali del buon gusto.

Ho già toccata, così in passando, la prima età del teatro francese. Si volle imporre al poeta obblighi ognor più severi. La fede nella infallibilità d'Aristotele, e il rispetto per l'autorità degli antichi regnarono sempre con maggiore impero. Tuttavia la naturale inclinazione degli autori li trasse inverso il teatro spagnuolo, infino a tanto che l'arte drammatica non fu sviluppata in Francia a segno che s'assicurasse di mettersi per una via indipendente. Li autori non si contentavano d'imitare il genere degli Spagnuoli, ma eziandio usurpavano loro

le invenzioni più ingegnose, come si vide a' tempi di Richelieu, ed anco durante una parte del secolo di Luigi XIV. Racine è per avventura il primo poeta che non abbia partecipato di questa influenza straniera. Quasi tutte le comedie di Corneille, altresì come due delle sue tragedie più stimate, *Il Cid* e *Don Sancio d'Arragona*, sono drammi spagnuoli rifatti. La sola tragedia di Rotron che sia rimasta su 'l teatro, — il *Vincenslao* —, è imitata da Francesco di Roxas. Una comedia di Molière che non fu rappresentata, la *Principessa d'Elide*, è tratta dal Moreto. Il *Don Garzia di Navarra* è tolto da un autore spagnuolo sconosciuto. Il *Festin de Pierre* porta l'impronta della sua origine (*). Non hai che a legger le opere di Tomaso Corneille per renderti persuaso che, da poche eccezioni in fuori, non sono esse che componimenti spagnuoli per lui rimaneggiati. Altrettanto si può dire delle prime produzioni di Quinault, cioè delle sue comedie e tragicomedie. Il diritto d'attribuire da cotesta fonte era così generalmente riconosciuto in Francia, che niuno si pigliava nemmeno il pensiero di restituire all'originale una parte de' successi ch'ottenne la copia. Non ci ha che *il Cid* in cui sia più volte citato il testo; e ciò senz'altro, perchè si era contrastato a Corneille il merito dell'invenzione. Sarebbe un'occupazione molto istruttiva lo scoprire i

modelli sconosciuti di tutti i vecchi componimenti francesi, e il paragonare insieme li autori delle due nazioni. Bisognerebbe però mettersi intorno a tal lavoro in un modo diverso da quello che praticò Voltaire quando egli volle risalire all'origine dell'*Eraclio*; poichè, secondo Garzia de la Huerta, egli non diè quivi segno nè di cognizioni, nè tampoco di buona fede.

Se il genere spagnuolo è cessato d'essere in favore su 'l teatro francese, ciò dipende primieramente da questo, che in Francia non è conosciuto se non per via di copie il più sfiguratissime e poi perchè nulla è così differente, come il carattere di quelle due nazioni, e per conseguenza come lo spirito delle loro lingue e della loro poesia. La lingua francese è l'interprete fedele del raziocinio; essa è chiara e metodica; laddove l'idioma spagnuolo, come ne insegna l'istoria, s'è grandemente arricchito de' tesori dell'Oriente, e però si compiace nelle immagini ardite e ne' giuochi fantastici dello spirito. Se dunque, conservando la sostanza de' caratteri e delle situazioni, si privino i drammi spagnuoli di tutto il lusso de' loro ornamenti, di quelle *romanze* ispirate da una brillante fantasia, di quelle strofe rimate che fanno l'effetto delle variazioni musicali, — e se, facendo passare lo stile per l'uniforme trafia del verso alexandrino, si sottoponga d'avvantaggio la struttura generale alle regole d'Aristotele, — non ci sarà più veruna convenienza fra il soggetto e la forma, e si rinunzierà al solo genere di verità che ancor possa trovarsi nel dominio della finzione.

L'incanto della poesia spagnuola

(*) Questa comedia prova che Molière non era molto pratico dello spagnuolo. Come mai potera egli tradurre il titolo della comedia intitolata *El Combido de piedra* (il *Convitato di pietra*) con queste parole *Festin de Pierre*, parole che non significano niente, o significano tutt'altra cosa?

consiste nella mescolanza della seria e sublime ispirazione che sembra originaria del Nord, con la dolce voluttà del Mezzodi e con la splendida pompa dell'Oriente. Il genio di Corneille avéa de' tratti di simiglianza co' l' genio spagnuolo, ma totalmente dal lato serio. Questo poeta si può riputare per uno Spagnuolo educato su le sponde della Senna. Egli è gran peccato che, dopo il *Cid*, non abbia trascelto soggetti in cui potesse sviluppare i sentimenti di lealtà e d'onore cavalleresco che riempievano la sua anima; imperocchè, quand'egli si mise dentro all'istoria romana, non fece che mascherare questi sentimenti medesimi sotto l'apparenza del severo amor di patria e dell'ambiziosa politica che regnarono successivamente in Roma. In generale, egli attese meno a eccitar la pietà o il terrore, che la meraviglia, per mezzo degli stati straordinarj in che pose i suoi personaggi, o vero l'ammirazione per mezzo del grandioso carattere eh'egli fece loro spiegare. Anzi egli ama così volentieri di levarci in ammirazione, che allorquando non gli è dato d'inspirarcene per li eroi della virtù, vuole sforzarsi a sentirne per li eroi del vizio; tanta è l'audacia ch'egli dà loro, la forza d'animo, l'estensione di spirito; tanto li inalza sopra le debolezze umane. Egli giunge sovente insino a far loro spiegare un'arroganza di cui non si vede la cagione; sembra ch'essi vadano fieri della loro fierezza. Spesso i grandi compensi ch'elli hanno in sè medesimi, allontanano da loro il nostro affetto, sia che meritino, o no, d'inspirarne. Corneille ha frequentemente dipinto la lotta della volontà contra le passioni; ma siccome egli amava le idee

generali, non presentò questa tenzone immediatamente, e ne fece uno scontro fra principj opposti. Egli è soprattutto nella dipintura dell'amore, che questo poeta riesce freddo, senza dubio perchè non seppe rivolgersi di mostrar questa passione come una debolezza interessante. Ella non pertanto opera molto ne' suoi drammi, e ancora in quelli ov'è maggiormente aliena dal soggetto. Egli obedi forse in questo al gusto del suo secolo; forse che il suo spirito cavalleresco gli facea riputar l'amore per l'ornamento della prodezza, per l'colorato drappello che ondeggia vicino alla punta della lancia, per la fulgida ciarpa che la bellezza dona al valore. L'amore non è in Corneille quel potere formidabile e che strascina li animi con sè, quell'affetto che s'insinua impercettibilmente nel cuore, e quindi vi regna da sovrano: è un omaggio esclusivo e lusinghiero, un dovere in prima scelto liberamente, ma che di poi vuol conservare il suo posto a canto degli altri doveri. In cotal guisa presentò questo poeta l'amore nelle sue migliori composizioni; in quelle di sua vecchiaja e' lo fa cedere all'ambizione, e queste due molle si spossano reciprocamente. Le eroine di Corneille non hanno nulla di femminile; l'amore che ispirano, è per esse un mezzo, anzichè un fine, giacchè se ne valgono per incitare i loro amanti a imprese pericolose, e talvolta pure a delitti; di che sicuramente non risulta che li uomini facciano bella figura. Li eroi innamorati sono schiavi condannati a una cieca obediienza; sono nobili messaggeri che hanno eroiche commissioni, le quali debbono loro meritare alti favori. Donne tali, quale è Emilia nel

Cinna, possono di fatto godere della loro possanza, ma già non sono capaci d'amare.

Se Corneille, dipingendo i suoi caratteri, s'è dilungato dalle proporzioni della natura umana, — s'egli ha di troppo fatto risaltare la parte energica, e di troppo confinato nell'ombra la parte sensitiva dell'anima, — se i suoi eroi hanno una volontà troppo forte e affetti troppo deboli —, egli s'è discostato ancor più dal vero nelle situazioni da sè immaginate, le quali presentano così spesso de' contrasti simmetrici, che ben possiamo chiamarle antitesi in azione, e che alla fine si trova naturale che i personaggi s'esprimano in epigrammi sentenziosi. Notabilissima è sovente l'eloquenza di Corneille per la forza e la concisione; ma riesce altre volte enfatica e sforzata, e si risolve in vòte amplificazioni. Egli pare che i poeti latini del tempo della decadenza delle lettere, — Seneca il filosofo e Lucano —, sieno stati tenuti da lui per esemplari da imitare; e di fatto egli ha frequentemente qualche simiglianza con Seneca il tragico. Questo stile declamatorio non può che stancar ben presto coo la sua monotona pompa; ma pure egli fece maravigliosamente risaltare il merito d'alcune parole semplicissime che talvolta lo interrompono (*): nondimeno l'impressione di queste belle parole è spesso indebolita da' lunghi discorsi che vengono lor dopo. Quando una madre spartana, nel dare lo scudo al figliuolo, disse le famose parole che si possono paragonare a quelle del pa-

dre d'Orazio, ella per certo niente altro soggiunse.

Pare che Corneille sia stato principalmente destinato a dipingere l'ambizione, questa passione che stabilisce il suo trono in un'anima spogliata di qualunque tenero affetto. Egli avea passata la sua giovinezza durante le ultime guerre civili, ed avea veduto li avanzi dell'indipendenza feudale. Non si sa fino a qual seguo egli abbia partecipata l'influenza dello spirito che regnava a que' tempi; ma è certo ch'egli sembrò già occupato nelle grandi questioni politiche che tanto agitarono il secolo a cui Voltaire diede l'impulso. Nondimeno egli pagò a Luigi XIV, in versi al presente dimenticati, quel medesimo tributo d'elogi a che si assoggettarono tutti i poeti contemporanei.

Corneille apersè la sua carriera con grandissimo strepito, dando il *Cid*. Abbiamo veduto ch'egli ne andava debitore della prima idea a una composizione spagnuola di cui pare che abbia seguito esattamente il disegno. Io non conosco il *Cid* di Guillen de Castro; ma, se giudicar ne dobbiamo da' passi allegati in Corneille, esso è scritto con molta semplicità, e non ha lo sfoggio dello stile della tragedia francese: non so se il merito d'una elocuzione più forbita sia costato qualche sacrificio particolare. Tutti i Critici francesi concordano in questo, che trovano inutile il personaggio della Infanta; ma l'autore spagnuolo avea pensato che l'amore d'una principessa dava a Rodrigo un certo che di così brillante, e lo indicava così bene pe' li fiore della cavalleria, che la passione di Cimene ne diveniva più scusabile. Tuttavolta sarebbe stato mestieri d'immaginar la parte dell'Infanta in un

(*) Cioè, il *qu'il mourut* del vecchio Orazio; il *soyons unis*, Cinna; ed il *moi* di Médée. Quest'ultima, parola, per dirla così in passando, è tolta da Seneca.

modo più dolce e più armonico; nè si può negare che, tal quale ella è, non influisce nè poco nè punto su 'l colorito generale del drama. Il medesimo si può dire delle vittorie riportate da Rodrigo su i Mori; le quali imprese, per li stessi motivi, si sarebbero dovute presentare più luminosamente. Comunque si sia, il *Cid* fu accolto con trasporti d'ammirazione; e il maraviglioso piacere che fece un drama in cui non entravano passioni basse di sort' alcuna, e interamente fondato su 'l conflitto di sentimenti così puri come son quelli dell'onore, dell'amore e del dover filiale; questo piacere, io dico, dimostra evidentemente che a que' tempi lo spirito romantico viveva ancora appresso de' Franchi, e ch'eglino s'abbandonavano senza riserva alle impressioni della natura. Ma i belli spiriti di quel torno non presero parte a tale entusiasmo: e sostennero, e principalmente l'Accademia, che il soggetto del *Cid* (uno de' più belli che sia mai toccato a un poeta) non valea niente per la tragedia; e siccome non erano atti a trasportarsi in un altro secolo e nel centro di costumi differenti, si trovarono un mondo d'inverisimiglianze e di sconvenienze (*). Il *Cid*, è vero, non è una tragedia nel senso degli antichi, e Corneille gli aveva dato da prima il nome di tragicomedia: come mai dunque un drama cotanto alieno dalle idee de' Greci poteva essere giudicato innanzi al tribunale d'Aristotele?

Si rimproverò alla tragedia degli

(*) Sanderi parla di Cimene come quasi d'un mostro, e chiama tutto il drama un *méchant combat de l'amour et de l'honneur*.

Orazi di mancare d'unità. Pare che l'occisione di Camilla e la sentenza che assolve Orazio fratricida in favore d'Orazio vittorioso, sia una seconda azione indipendente dal certame de' tre fratelli albanì co' tre fratelli romani. Corneille s'era il primo lasciato persuadere d'aver peccato contra la regola; ma io trovo ch'egli ebbe il torto di darsi vinto. Se la morte di Camilla non avesse fatto parte del drama, le donne vi sarebbero state inutili infino da' primi atti; e se l'ardente amor di patria d'Orazio non avesse in lui soffocata la voce del sangue, il combattimento che salvò Roma non sarebbe stato un soggetto da tragedia, ma un fatto semplice e senza nodo drammatico. Un difetto più reale, a parer mio, è questo che il poeta abbia rappresentato *intra privatos parietes*, e senza colpire li sguardi, un avvenimento pubblico che decideva della sorte dei due popoli; ed è chiaro che un tal difetto fa poi cadere a terra il quinto atto. Qual altra impressione avrebbe fatto questo spettacolo, se il vincitore, come ne lo dipinge Tito Livio, solennemente condannato da crudel sentenza al cospetto del Re e del popolo intero, avesse ottenuta la sua grazia, mercè delle lacrime e delle grida del suo vecchio genitore? Di poi, perchè non s'è contentato il poeta d'attenersi alla storia, la quale ne insegna che una sorella d'Orazio amava un Curiazio, e imaginò ancora di maritare una sorella di Curiazio con uno degli *Orazi*, supponendo che le tenere inclinazioni trionfano appresso d'un eroe in quella guisa che appresso dell'altro domina l'amor di patria? Di qui risulta una grande inverisimiglianza. Si sarebbero mai scelti, per un simile combattimento, guerrieri legati da vincoli

così stretti, e che avrebbero avuto tante ragioni di trattarsi con reciproci riguardi? Del resto non v'ha che l'impeto della prima gioventù che possa scusare l'occisione di Camilla. Salvo che non fosse un vero forsennato, Orazio, già marito, avrebbe sopportato con mansuetudine le querele d'una infelice sorella.

La tragedia di *Cinna* è tenuta per molto superiore agli *Orazj*. Si può non pertanto già notarvi una ispirazione meno elevata e sentimenti meno puri. La favola è patentemente discesa dalla sfera ideale, e tutti vi sono alterati i motivi da diverse combinazioni. Il *republicanismo* di Cinna non è che il velo d'un'altra passione; egli stesso non è che uno strumento nelle mani d'Emilia; ed Emilia d'altra parte sacrifica il suo preteso amore alla vendetta. La grandezza d'animo d'Augusto è talmente equivoca, che possiamo prenderla per la pusillanimità d'un vecchio tiranno. In oltre, la congiura è tenuta in lontananza, e non traspare che da un magnifico racconto. Essa non eccita quella cupa inquietudine, quell'aspettazione dell'avvenimento, che può rendere un tal soggetto il più *tragediabile* che mai. Emilia, l'anima del componimento, fu con elogio chiamata da Chaulieu un'adorabile Furia; ma le Furie si lasciavano placare per sacrificj e preghiere, laddove Emilia rimane sorda a tutte le voci della pietà. Il culto d'una divinità cosiffatta può a mala pena esser permesso ad un amante: quindi i suoi adoratori, Cinna e Massimo, sono veri scelerati, il cui tardo pentimento non può aversi per sincero.

Già quì si vede manifestarsi quella disposizione al machiavellismo de' motivi, che più tardi diventò il carattere

dominante delle composizioni di Corneille. Un tale uso di mezzi artificiosi, sempre in sè stesso dispiacevole, avviene ancora più volte, appresso di questo poeta, disadatto e inutile. Egli presunse di superare i più sagaci conoscitori del mondo, degli uomini, degli affari, e della Corte; dotato dell'anima più retta e più onesta, avea la pretensione di poter essere maestro allo stesso Machiavelli. Dottamente e con una total compiacenza egli fa pompa di tutto quello che sa circa l'arte d'ingannare; ma non avea pur sospetto de' secreti andamenti d'una scaltra politica, delle sue pieghevolezze e de' suoi sotterfugi: s'egli avesse osservato e studiato Richelieu, avrebbe potuto far progressi assai maggiori.

Fra le tragedie ove Corneille dipinse il carattere dello spirito pubblico appresso li antichi Romani, si nota principalmente *La morte di Pompéo*. Questa tragedia offre de' passi eccellenti; ma, sottosopra, ci ha più pompa che verace grandezza, e pur troppo ci si ravvisano le iperboli di Lucano. Io non ci vedo che *arie di bravura* in fatto di retorica, debolmente legate insieme dal filo d'un intreccio male accozzato. Oltre a ciò, i rigiri di Tolomeo e la interessata civetteria di sua sorella Cleopatra fanno un assai debole contrasto con la morte del gran Pompéo, co' profondo dolore di Cornelia, e con la magnanima pietà di Cesare. Tosto che il vincitore ha renduto li ultimi officj all'ombra sdegnata del suo nimico, egli si prostra a' piedi della più bella delle regine: nè questo è un semplice omaggio; egli è innamorato davvero, arde e sospira. Cleopatra, dal canto suo, ginstà l'espressione del poeta, vuole a forza d'occhiate rinsignorirsi dello scettro

di suo fratello. Cesare si mostra quello ch'egli era in fatti, l'amante di tutte le donne; ma non è già questo un genere di passione che s'abbia a presentare su 'l teatro tragico.

Nel *Sertorio*, — opera scritta molto più tardi —, Corneille ha trovato il modo di far comparir piccolo il gran Pompéo, e ridicoloso l'eroe della tragedia. Sertorio esclama:

Que c'est un sort cruel d'aimer par politique!

Questo verso può essere applicato a tutti i personaggi della tragedia. Nessuno ama veramente, ma tutti fanno servire un preteso amore a un fine politico. Sertorio, — guerriero indurato nell'armi e canto —, spasima d'una regina spagnuola, Viriate; nondimeno egli sostituisce un altro adoratore in suo luogo, e va egli stesso ad offerir la mano ad Aristia. Allorchè Viriate lo sollecita a sposarla, ei le chiede istantemente alquanto d'indugio. Viriate, dopo alcuni urbani complimenti, confessa con franchezza di non sapere che cosa sia l'amare o l'odiare; e tutto che segue è privo al pari d'affetto. Le tracce d'una simile freddezza d'anima si osservano anche nell'opere della gioventù di Corneille; ma in quelle della sua vecchiaia la veggiamo palesarsi in modo straordinario.

A fincontro, i sentimenti cristiani sono espressi nel *Polieuto* con dignità e calore. Nondimeno vi si potrebbe forse notar piuttosto una fede costante e ferma, che un vero entusiasmo religioso. I miracoli della grazia vi sono introdotti in fatto, ma non già manifestati sotto un lume sorprendente a un tempo e miste-

rioso. Voltaire osservò che i primi atti di questo componimento pendono nella comedia per lo stile del dialogo e pe' l' genere delle situazioni. Una donna, maritata contro alla propria inclinazione per obbedienza a suo padre, e che dichiara all'amante e al marito che, se bene i suoi primi affetti sussistano ancora, ella saprà nondimeno serbarsi fedele al suo dovere; ed un padre interessato e vulgare, in preda al ramarico di non aver fatto sposare a sua figlia il favorito dell'Imperatore, non sono cose, a dir vero, che promettano grandi effetti tragici. Li affetti così divisi, come si trovano in Paolina, sono per altro veramente in natura: ed i contrasti del suo cuore debbono trovar pietà, non che perdono, anche innanzi a' giudici meno indulgenti. I Critici sono in questo d'accordo, che il suo stato e il carattere di Severo formano il pregio più grande di tutta la tragedia. Ma l'attiva generosità d'un giovane eroe, la cui passione accresce ancora il suo merito, respinge nell'ombra la rassegnazione di quel Polieuto che sacrifica sè stesso, senza dar segno che molto gli costi un tale atto. Da questo esempio si volle concludere che il volontario sacrificio de' Martiri non potea produrre un effetto veramente tragico. Io ne penso altrimenti. La gioia con la quale queste sante vittime della fede soffrivano i tormenti della morte, non era già indifferenza, ma eroismo d'amore; e prima che fossero strascinati al supplizio, erano già usciti vincitori d'una dolorosa tenzone contra tutti li affetti terrestri. Qual viva e profonda commozione non può mai destare il poeta, quand'egli ne dipinge le

angosce della natura, intanto che un'anima angelica ripiglia il suo volo verso il cielo? Nel *Polieuto* la catastrofe è condotta con un mezzo cattivo per ogni rispetto; quel Felice, la cui bassa vigliaccheria fa ritorcere contra *Polieuto* tutti li sforzi del suo rivale per salvarlo, guasta la bellezza del quadro.

Bisogna che Corneille avesse grande appassionatezza alle antitesi simmetriche, poichè confessa che la *Rodoguna* è l'opera sua favorita. Io mi rapporto a Lessing per far notare la dabbenaggine di que'due Principi, i quali, posti fra due furie sitibonde di sangue, corrono continuamente dall'una all'altra senza sapersene liberare. Voltaire non si stanca di citar l'ultimo atto come uno de' fenomeni più sorprendenti del teatro francese. Ma nulla mi riesce più strano, lo confesso, di questa maniera di giudicar le produzioni delle arti, ammirando una parte indipendentemente dal tutto, senza del quale nè pur essa sussisterebbe.

È noto quanto sia difficile a comprendere l'intreccio dell'*Eracleo*. Il nodo principale della tragedia, — l'incertezza del tiranno Foca che non sa quale dei due giovani eroi sia suo figlio, e qual di loro sia il figlio del Re ch'egli occise —; questo nodo, io dico, ha molta simiglianza con quello d'un drama di Calderon (*), e niente si trova di simile nell'istoria. Per altri rispetti, i disegni dei due poeti sono differentissimi. Ma come si sia in quanto al merito dell'invenzione,

(*) Voltaire s'avrebbe potuto risparmiare la briga di provare che Calderon non imitò Corneille; ma ben più difficile è dimostrare che Corneille non abbia imitato Calderon. Certo è che il poeta fran-

l'ingegnosa bizzarria degli avvenimenti appresso di Calderon s'accorda con la brillante magia de' colori poetici; laddove in Corneille la fatica di svolgere un intreccio ravviluppato non è risarcita che da una serie d'epigrammi tragici che non porgono diletto alcuno all'immaginazione.

Il *Nicomede* è una comedia politica molto arida, e che a grande stento viene ravvivata dalla continua ironia dell'eroe.

Questi sono presso a poco i soli drammi di Corneille che sieno rimasti su le scene. Quelli ch'egli compose nella vecchiaia, non sono che Trattati in forma di dialogo sopra la ragion di Stato, applicabili a tutti i casi particolari: metti delle partite di scacchi in tragedia, e l'acquistarai lo stesso merito.

Chiunque abbia la sofferenza di trascorrere tutti i drammi di Corneille riconosciuti per cattivi, resterà meravigliato di vedere come tutti sieno condotti secondo i medesimi principj, e, dallo stile in fuori, con tanto artificio, quanto i suoi lavori più celebrati. L'orditura dell'*Attila*, per modo d'esempio, ha di molti riscontri con quella della *Rodoguna*. È curioso altresì d'osservare ne'suoi giudizi su le proprie tragedie quanta importanza egli attribuisca a semplici bagattelle, mentre che sembra si dimentichi del fine principale della poesia tragica, — la rivelazione de' misteri dell'anima e del destino umano.

Racine, che già da un mezzo

cese si vanta d'aver concepita la prima idea di questa tragedia; ma bisogna ricordarsi che, solamente forzato dalla necessità, egli riconobbe i suoi debiti verso l'autore spagnuolo del *Cid*.

secolo è stato dichiarato il poeta prediletto della nazione francese, non fu, mentre che visse, così favorito dalla sorte come il suo predecessore; e, non ostanti parecchi luminosi successi, non gli fu dato godere d'una gloria sgombra di nubi. Riconoscendo noi ch'egli avea di molto contribuito al perfezionamento della lingua francese, abbiamo già pagato un giusto tributo d'elogi alla nobile eleganza, all'espressione veramente poetica, alla mirabile tessitura de' suoi versi. Egli ebbe de' rivali su la scena, e, cosa a mala pena credibile, de' rivali sovente fortunati. Li ammiratori esclusivi di Corneille, fra' quali si nota particolarmente madama De Sevigné, voltarono a lui le spalle. D'altra parte l'invidia gli oppose Pradon: e questo poeta, indegno d'essergli messo a confronto, gli rapì, a malgrado delle vive lagnanze di Boileau, i suffragi della moltitudine e fino a quelli della Corte. Il dolore che sentì Racine per siffatta ingiustizia, lo arrestò nella carriera drammatica nel momento che il suo ingegno era giunto al grado più alto di maturità.

Appresso, e quando s'apersero li occhi del Pubblico, li scrupoli d'una malintesa pietà impedirono che questo poeta ripigliasse a comporre pe' l' teatro; e soltanto madama De Maintenon poté ottenere ch'egli consentisse di trattare, in favore del suo istituto di Saint-Cyr, alcuni soggetti tolti dalla Sacra Scrittura. È verisimile che, se non erano le cagioni preallegate, il suo genio avrebbe spiegato un volo ancor più sublime; poichè si osserva ne' suoi lavori una perfezione sempre crescente.

Racine sparse una grande vaghezza nella sua poesia; naturalmente eapa-

cissimo di tutte le tenere commozioni, ei l'esprime con delicate gradazioni e con felice armonia. Non bisogna per avventura aver troppo in pregio il merito della savia moderazione che lo porta a osservare in tutto una giusta misura; poichè l'energia non era ciò che in lui sovrabondasse. Scorgesi anzi nell'opere sue qualche traccia di debolezza, e può darsi che questo difetto non fosse alieno dal suo carattere. Nelle sue prime composizioni egli rendette omaggio a quella sdolcinata galanteria che serviva allora, qual falsa immagine dell'amore, a formare il nodo d'un intreccio; ma di poi egli s'accorse di tutto ciò che sì bella passione, sviluppata con arte, poteva aver di teatrale e di poetico, e segnatamente ne' suoi personaggi femminili fece stupende pitture dell'amore. Parecchie scene di questo poeta respirano fors'anche una voluttà troppo tenera, la quale, mercè della delicatezza e della purità dell'elocuzione, non fa che penetrare più profondamente nel cuore. I movimenti contraddittorj d'una passione sfortunata, il delirio d'un cuore consumato da vani desiderj, sono dipinti da Racine in un modo più commovente e più intimo, di quello che fossero stati prima di lui su 'l teatro francese, e di quello per avventura che furono da poi. Il suo genio naturale lo conducea più presto verso il genere dell'elegia o dell'idillio, che verso il genere eroico. Non dico per questo che, ispirato da soggetti d'altra natura, egli non abbia mai fatto risuonare accenti più gravi e più severi, e che non si sia inalzato a più alti concetti. Acomat e Mitridate sono caratteri profondi e robusti; ma

bisogna distinguere così ciò che ricercava il disegno della sua composizione, da ciò ch' egli sceglieva per una predilezione personale, come le sue produzioni di poeta drammatico dalle libere creazioni del suo cuore. Tuttavia non dobbiamo dimenticarci ch' egli compose ancor giovanissimo le più delle sue tragedie, e che l'età sua potè molto influire nella scelta de' soggetti. Per altro egli non ci disgusta mai con mettere di suo capriccio atrocità sulla scena, come fecero Corneille e Voltaire; ma per l'opposto egli nasconde alcuna volta la bassezza e la crudeltà sotto forme troppo leggiadre. L'orditura delle tragedie di Racine non pare a noi certamente così lontana da qualunque rimprovero, come la stimano i Critici francesi; ed ho soprattutto parecchie obiezioni da fare contra la maniera con la quale egli trattò li argomenti attinti dalla mitologia. Noudimanco, adottato che si sia una volta il sistema nazionale su le regole e su le creanze teatrali, sono anch' io d'accordo ch' è difficile il superar tanti ostacoli con più destrezza e più felicemente ch' egli abbia fatto. In ultimo, qualunque si sieno le critiche parziali che possa fare taluno contra le opere di Racine, considerandolo nel complesso della letteratura francese, e paragonandolo co' suoi predecessori, i più grandi elogi fatti a questo poeta non si meriterranno mai taccia veruna d' esagerazione.

I due primi saggi della giovinezza di Racine non offrono nulla di notevole, se non solamente la docilità con la quale egli si restrinse dentro a' limiti che Corneille avea prescritto alla tragedia. Soltanto nell' *Andro-*

maca egli spiegò un volo indipendente, e diede segno di quello ch' egli era. Egli vi dipinse i conflitti, il flusso e riflusso delle passioni, con una verità e con una energia di cui non erasi per ancora avuto esempio su la scena francese. *Andromaca*, vedova fedele e madre appassionata, vi si presenta co' tratti più belli e più commoventi; e la fiera Ermione, in preda al delirio della disperazione, ne agita profondamente il cuore. Ci ha della grandezza tragica nell' orrore che inspira Oreste a Ermione dopo ch' egli s' è renduto strumento della vendetta di lei, e nello stato d' Oreste nel momento ch' egli apre li occhi su 'l misfatto da lui pur anzi commesso. I personaggi virili, così nella presente tragedia, come in parecchie altre di Racine, si atteggianno d' un modo meno felice, e producono minore effetto che quelli di donne. Pirro, che in mezzo alle sue proteste d' amore minaccia continuamente *Andromaca* di mettere a morte *Asianatte* dov' ella non voglia corrispondere a' suoi voti, è un fellone bene educato che presenta con garbo il pugnale alla gola. E poi, come mai figurarsi il parricida Oreste sotto l' immagine d' un amante sommessso e disprezzato? Egli non fa pur motto dell' occisione di sua madre; par ch' ci l' abbia totalmente dimenticata, nè si comprende che cosa vengano a fare da ultimo le Furie: è questa una stranissima incongruenza. Fors' anche ci ha non so che d' alquanto puerile nella premura che si danno tutti i personaggi del drama di cercarsi e di fuggirsi a vicenda.

Notai già con elogio qual profonda cognizione dell' istoria supposeva la tragedia di *Britannico*. I caratteri

di Nerone, d'Agrippina, di Narcisso e di Burro, sono disegnati con sì perfetta precisione, e il colorito è una mescolanza di tinte così felici e così naturali, che, dal lato della dipintura istorica, è forse questa la prima delle tragedie francesi. Racine ebbe l'arte di far capire quello ch'egli non esprime; e lo sguardo degli spettatori penetra il velo che nasconde ancora a' Romani il tenebroso avvenire. Accennerò una sola inavvertenza sfuggita al poeta. Egli vuol dipingere quel mostro crudele a un tempo e voluttuoso, che solo in apparenza è domato da una nobile educazione; e non pertanto, alla fine dell'atto IV, Narcisso fa sapere che Nerone ha già fatto spettacolo di sé al popolo, come istrione e come condottiero di carri. Egli però non discerse a tal punto d'avvilimento, se non quando ebbe fatto il callo a delitti più gravi. Nerone, interamente sviluppato; Nerone frenetico a un tratto e vigliacco; Nerone che unisce la crudeltà a una vanità capricciosa; Nerone, poeta, cantante, istrione, giocolare; Nerone che ricerca li applausi spargendo sangue, e che si dà vanto di recitar de' versi d'Omero nelle angosce della morte; Nerone finalmente non potrà mai comparire su la scena che in un drama misto in cui la dignità continua non sia una condizione necessaria.

Parmi che i Critici francesi sieno d'ordinario ingiustissimi verso la *Berenice*. Racine, com'è noto, non trasse da sé il soggetto di questa tragedia; una giovine e virtuosa Principessa glielo propose. È questa, a dir vero, una tragedia che s'accosta all'idillio, ma è piena della più delicata sensibilità. Nessun poeta sa pre-

sentare, come Racine, le debolezze delle donne con riguardo e ancora con dignità. Berenice, che da cinque anni vive nel palazzo di Tito, non ha punto perduto del suo nobile decoro; noi la vediamo sempre regina, e sempre pura. Il principale difetto di questa composizione, secondo mio avviso, è il personaggio importuno d'Antioco.

È fama che Corneille, vedendo per la prima volta rappresentare il *Bajazet*, dicesse: *Voilà des Turcs bien français!* Un biasimo cosiffatto non può riguardare che i personaggi di Bajazet e d'Attalide, perocchè il gran-visire è turco quanto può essere. Quando una favorita, come l'odiosa Rossane, si fa Sultano, ella debbe gettare il fazzoletto. Ho notato altrove che i costumi turcheschi nella loro barbara rozzezza non potevano essere fedelmente dipinti su 'l teatro d'una nazione civile. Racine, avvertito senza dubbio dal suo gusto delicato, ne volle mitigar tutte le forme, e lasciar sussistere la sostanza. I mutoli e il cordone sono mezzi presso a poco necessarij in un serraglio. Ma se il poeta non osa parlar di strangolare, se non impiegando eleganti perifrasi, sarà questa una contraddizione; poichè, quando si presuppone che lo spirito de' personaggi sia domesticato con un'idea, debbono essi valersi del vocabolo proprio per esprimerla.

L'intreccio del *Mitridate*, siccome notò Voltaire, ha molta simiglianza con quello dell'*Avaro* di Molière. Due fratelli sono innamorati d'una Principessa fidanzata al loro genitore; e quest'ultimo, fingendo di voler distaccarsi da essa, scopre chi è quello da lei preferito. L'imbarazzo dei due figli nel momento che sono informati

del prossimo arrivo del padre loro cui tenevano per morto, è veramente una situazione comica. La famosa scena politica in cui Mitridate si consiglia co'snoi figliuoli intorno al gran progetto di portar la guerra in Italia, è con giusto titolo grandemente ammirata, e Racine lotta in essa con buon esito contra Cornille. Ma, tuttochè questa scena sia logicamente annodata all'azione, non consona nè allo stile generale del drama, nè all'impressione che il poeta vuol produrre. Tutto l'interesse è diretto sovra Monima; ella inspira la più tenera pietà; e questo personaggio è una delle creazioni di Racine, ov'egli sparse maggior vaghezza.

Il giudizio che portano i lettori tedeschi su le opere di Racine non differì mai gran fatto da quello de' Critici francesi, se non che relativamente all'*Ifigenia*. Voltaire la reputa la tragedia di tutti i secoli e di tutti i popoli, la tragedia che più s'accosti al grado di perfezione cui può l'uomo sperar d'aggiungere. Questa opinione è generalmente adottata in Francia. Quanto a noi, non sapremmo vedervi che una tragedia greca, vestita alla moderna, ove il carattere raggiratore d'Erifile altera la semplicità del soggetto, — ove i costumi non sono più in armonia con le tradizioni mitologiche, — ed ove Achille, per ardente che si sia voluto farlo, per questo solo ch'egli vien dipinto innamorato e galante, non può essere sopportato. La Harpe asserisce che l'Achille di Racine simiglia maggiormente a quello d'Omero, che l'Achille d'Euripide. Che mai rispondere a tale asserzione? Per ammettere cotai giudizi, bisognerebbe avanti ogni cosa dimenticarsi de' Greci.

Non sarà qui necessario ch'io m'allarghi in parole circa la *Fedra*, avendovi già consecrato uno scritto a parte. Comunque si sia del merito relativo d'Euripide, di Seneca e di Racine, è però vero che la *Fedra* francese sovraneggia su la scena pe' l suo stile veramente tragico; e ch'ella contrasta fortemente con tutte le opere degli autori contemporanei. Se noi la paragoniamo con la *Fedra* di Pradon, ove non si scopre la minima traccia dell'Antichità, ed ove tutto ne rammenta le dipinture de' gabinetti da *toiletta* a' tempi di Luigi XIV, dubbiamo tanto più ammirare il poeta, il quale, compreso dal sentimento delle grandi bellezze antiche, seppe riprodurle con sì raro splendore, e senz'alterarne di troppo la semplicità. Se è vero che Racine abbia detto che la sola differenza tra sè e Pradon era questa, ch'egli (Racine) sapèa strivere, bisogna confessare che fece a sè medesimo una grande ingiustizia; ma forse egli avèa troppo cecamente adottate le opinioni dell'amico suo Despréaux, il quale credeva che l'essenziale nel fatto della poesia fosse l'elocuzione e la struttura del verso, non già la sublime ispirazione e la nobile verità.

Le ultime due tragedie di Racine furono composte, com'è noto, in un altro periodo della sua vita. Ambedue, tuttochè differentissime tra loro, ebbero origine dallo stesso motivo. L'*Ester* merita appena il nome di tragedia: quest'opera, destinata a ispirar e a tenere donzelle i sentimenti d'una dolce pietà, e a mettere in bella mostra le loro grazie, non s'inalza gran fatto oltre al suo scopo. L'*Ester* nondimeno eccitò i trasporti d'una sincera ammirazione; le attrattive e

l'innocenza delle giovani attrici, il piacere d'essere ammesso ad uno spettacolo dove il favore distribuiva i posti, e dove l'adulazione e la malignità trovavano egualmente onde fare delle applicazioni, tutto contribuiva a renderne sicuro il felice successo. Vedevansi Luigi in Assuero, Lomvois in Aman, madama De Maintenon in Ester, e non molto su l'altiera Vasti sembrava pur indicare madama De Montespan. Tuttavia, se Racine avesse avuto realmente in mira simili allusioni, avrebbe fatto un'applicazione profanissima dell'istoria sacra.

Ma prima ch'egli desse l'ultimo addio alla poesia e al mondo, spiegò tutte le sue forze nell'*Atalia*. Non solo è questa l'opera sua più perfetta; ma, per mio sentire, è quella eziandio, fra le tragedie francesi, che, del tutto libera, vie più s'accosta al grande stile della tragedia greca. Lo stesso Coro, salvo le differenze che richiede la musica e la disposizione teatrale de' moderni, è concepito nel senso degli antichi. Il luogo della scena, — il tempio di Gerusalemme, — imprime all'azione l'augusta solennità d'un grande avvenimento pubblico. L'interesse della curiosità, la commozione e il terrore si succedono a vicenda, e prendono pure una forza ognor crescente; la semplicità più severa è congiunta a una ricca varietà, talvolta a una grazia seducente, più spesso a una maestosa grandezza; e lo spirito de' Profeti fa spiegare al genio poetico un volo infino allora sconosciuto. Il senso generale della composizione è quello che aver dee ogni drama religioso: su la terra, il conflitto della virtù e del vizio; nel cielo, l'occhio vigilante di quella Provvidenza che dal centro sfiorante d'una gloria inaccessibile re-

gola il destino de' mortali. Un soffio unico, un soffio divino, anima tutta la tragedia; e questa ispirazione veramente pia attesta la sincerità de' sentimenti del poeta, quanto la sua vita tutta intiera.

Tali sono i prodigiosi effetti di quell'intima persuasione, di quella profonda verità che io desidero così spesso in altri autori francesi. Quando si ha l'amore della riuscita piuttosto che l'amor della cosa, quando si cercano li effetti esterni anzi ch'essere ispirato da verace entusiasmo, si può forse abbagliare e sorprendere, ma parlare al cuore, non mai. E pure, infelice fu la sorte di questo magistrale lavoro. Si mise in dubbio che la Chiesa permettesse alcuna specie di rappresentazione teatrale (genere di scrupolo che non trovò luogo se non in Francia, poichè uomini d'eminente pietà in Italia ed in Ispagna decisero ben altrimenti); e l'*Atalia* non fu rappresentata a Saint-Cyr. Essa fu stampata, e non ebbe che detrattori. Le grandi bellezze di quest'opera furono ancora mal conosciute lungo tempo dopo la morte di Racine; e il secolo, ond'egli fece la gloria, non si mostrò degno di lui.

Tomaso Corneille merita d'essere notato fra li autori di quel tempo: egli non cercò, siccome fece suo fratello, d'eccitar la meraviglia con la dipintura dell'eroismo; ma volle piacere con quella delle tenere passioni. Fra le sue numerose tragedie, presentemente cadute in obliivione, non ve n'ha che due rimaste su la scena, il *Conte d'Essex* e l'*Arianna*. Pare che in quest'ultima egli s'abbia proposto la *Berenice* a modello; e quindi la catastrofe consiste letteralmente in un deliquio. Nondimeno il dolore

d' Arianna, abbandonata da Teseo a cui ella sacrificò tutto, e tradita dalla propria sorella, vi si trova espresso con una verità commovente. Un'attrice avvenente e privilegiata d'una voce tenera e geniale, sarà sempre sicura, sostenendo questa parte, di far versare delle lacrime. Li altri personaggi sono molto inferiori: Teseo è freddo e impacciato; Fedra, tutta occupata d'intrichi, disgusta con la sua perfidia verso una sorella che si riposa sovr'essa; finalmente il re Enaro che vuole assolutamente entrar nel posto vacante del fugiasco amadore, e il buon paciere Piritoo, fanno pietà, per non dire che sono ridicoli. In oltre le selvagge rupi dell' isola di Nasso hanno pigliato la forma d'una sala da crocchio; e di tutto quanto si vede, l' infelice Arianna è l' unico oggetto che abbia un certo che di naturale.

Crebillon apparve nell'età intermedia fra Racine e Voltaire. Egli era già su 'l declinar dell'età sua, quando una fazione numerosa volle contraporlo a Voltaire, anzi dargli la preminenza sopra di esso. Non ci ha che una cieca preoccupazione d'animo, il più cattivo gusto, o, ciò ch'è possibile ancora, e l'una e l'altro, che possano spiegare una siffatta ingiustizia. Lontano dall'aver contribuito a purgare il teatro francese, egli s'accosta con li scrittori più ammanierati del secolo di Luigi XIV. Egli non conoscea punto li antichi, se bene sia insorto contro di essi; e in quella vece i suoi libri favoriti erano romanzi su l'andar di quelli di La Calprenède, dond' egli trasse i suoi intrecci male annodati a un tempo e complicati. Quello che più spesso s'incontra nelle sue tragedie, sono i travestimenti, come se ne veggono nell'*Eraclio*. I principali personaggi, sen-

za volerlo, o a bello studio, appaiono continuamente sotto finti nomi. Così, nell'*Elettra*, Oreste non conosce sè medesimo, fuorchè verso la metà del drama; tanto egli, quanto Elettra si sono fino allura occupati in un doppio intrigo d'amore co' l'figlio e con la figlia d'Egisto; e Clitennestra si muore d'una ferita che le ha fatto suo figliu prendendola per un'altra. Nulla dirò degli errori d'una specie più grave, qual è, per esempio, l'invercondia di Semiramide che persiste nella sua passione dopo aver risaputo che il proprio suo figliu n'era l'oggetto. Alcuni quadri molto abbrunati e i luoghi comuni del terrore meritano a Crebillon il soprannome di *terribile*; ma è questa una prova novella del gusto poco sicuro del secolo in ch'egli visse, e della distanza dalla verità e dalla natura in cui si trovavano li spiriti a que' tempi.

La prima gioventù di Voltaire tocca il secolo di Luigi XIV; essa fu subito fecunda d'opere notabili, e si vide iulin d'allora incominciare un'epoca novella della tragedia francese. Corneille e Racine aveano vissuta una vita d'artisti, erano poeti drammatici nell'anima, non aspiravano, come scrittori, a verun'altra gloria, e tutti i loro studj erano stati diretti verso il medesimo scopo. Voltaire, all'incontro, volle raccogliere tutte le palme; e siccome l'irrequieta ambizion sua non lasciavalo mirare alla perfezione limitandosi ad un genere unico, così la meravigliosa varietà de' suoi talenti e l'infinita pieghevolezza del suo spirito non contribuirono per verun modo a dare una cotal maturezza alle sue idee, ed egli si rimase superficiale.

Per mettere a confronto Voltaire co'

due poeti tragici che gli sono precedenti, bisogna raccogliere i tratti che caratterizzano il secolo in ch'egli visse, e il secolo classico ch'era pur dianzi spirato. La religione, sotto Luigi XIV. non fu punto assalita, ed ebbe gran peso in tutte le decisioni umane. Non tanto si cercava che la poesia spiegasse un volo ardito verso idee nuove, quanto ch'ella destasse un nobile piacere e tenere commozioni. Al tempo che apparì Voltaire, s'era pur ridestato il bisogno di pensare; ma una vana curiosità eccitava il desiderio di conoscer tutto, anziché di penetrare addentro in cosa veruoa. Un beffardo pirronismo, favoreggiato dalla corruzione de' pubblici costumi, minava i principj della Fede, della morale e di tutte le idee conservatrici dell'ordine sociale. Voltaire era a vicenda e filosofo, e retore, e sofista, e spirito forte; alcune mire oblique ed occulti disegni hanno sovente diretto o impedito i suoi passi anche nella carriera delle belle arti. Quand'egli vide che il popolo accoglieva con avidità certe idee allora in voga fra le genti del gran mondo, ma che ancora non erano ammesse generalmente, nè consacrate da pubbliche istituzioni, ed egli s'affrettò di precorrere al gusto che s'andava manifestando per li pensieri filosofici, ed espresse in bei versi su 'l teatro ciò che l'eloquenza degli oratori noo anche osava di far udire. Egli si valse della poesia per consegnare un fine alieno dall'arte; ed è questo appunto che spesso intorbida la purezza dell'impressione che producono le sue tragedie. Nel *Maometto*, per via d'esempio, egli vuol mostrare il pericolo del fanatismo, o, dirò meglio, della credenza a una rivelazione. Secondo questa intenzione, egli sfigura inde-

gnamente un grande carattere istorico, e accumula le più abominevoli atrocità. Quando fu conosciuto di poi per un nemico accanito del Cristianesimo, ed egli cercò nuovo trionfo con offerire nell'*Alzira* e nella *Zaira* una toccante dipintura de' sentimenti cristiani; allora la mobilità della sua fantasia o piuttosto l'effervescenza passeggera de' virtuosì moti del suo cuore mise al di sotto la malizia del suo spirito, ed egli ottenne straordinario successo; ma le grandi bellezze religiose sparse in queste opere fanno testimonianza contro di lui, e l'accusano d'una profana leggerezza o d'un volontario accecamento. Corneille avea soprattutto cercato nel patriotismo romano e nelle quistioni politiche l'occasione di sviluppar l'energia particolare del suo ingegno. Voltaire, animato di tutt'altro spirito, vi scoperse un mezzo, cui bene appropriar si poteva la poesia, per agire politicamente su l'opinione del popolo. Dopo queste mire, ch'egli avea per filosofiche, il desiderio di produrre nuovi effetti fu quello che scosse principalmente il nostro poeta. Nulla si trascurò da lui per ottener questo fine: da prima egli si volse a' poeti greci, cui si credeva di conoscer meglio che i suoi predecessori; e quindi ricorse al teatro inglese, regione ignota a' suoi concittadini. Il suo primo disegno fu di ricondurre su la scena la solennità, la severità e la semplicità della tragedia antica; e gli riuscì l'intento suo fino a un certo punto, escludendo l'amore da' soggetti ond'esso è alieno. Di poi s'ingegnò di dare allo spettacolo francese la maestosa pompa dello spettacolo greco; e se, dopo Voltaire, i poeti concessero alcuna cosa al piacere degli occhi, si deve a lui sentirne

tutto l'obbligo. Finalmente egli s'argumentò di poter usurpare a Shakespeare certi colpi di scena sorprendenti; ma qui meno splendidi furono i suoi successi; e quando, per esempio, egli volle nella *Semiramide* evocare un'ombra, si cadde in manifeste incongruenze.

Da quanto abbiamo detto risulta che Voltaire, facendo continui tentativi per ampliare la sfera dell'arte drammatica, contrasse non solo che d'incerto e di vacillante ne' suoi passi, e che, da tutte parti cercando mezzi d'effetto, lasciò talvolta le sue opere a mezzo la strada fra il primo esperimento e il colpo di maestro. Corneille e Racine hanno una perfezione più compiuta nel loro genere, sono interamente ciò ch'esser vollero, e non hanno alcun presentimento confuso della possibilità d'un sistema più vasto e più elevato. Non ostante il grande ingegno di Voltaire, i suoi desiderj superano ancora i suoi mezzi, e i suoi mezzi superano le sue opere. Corneille aveva adornato d'espressioni più sublimi le massime dell'eroismo; Racine aveva dato maggior vaghezza alla dipintura de' teneri affetti; ma Voltaire mise per avventura in atto le molle delle passioni con maggiore attività ed energia, e risalendo, più ch'elli non fecero, inverso la sorgente primitiva degli affetti umani, destò non di raro più profonde commozioni.

Non si può dunque negare a Voltaire la buona intenzione d'allargare i confini dell'arte. Ma ne venne egli a capo veramente? S'era egli stesso al tutto emancipato da quelle superstizioni nazionali contra di cui fu veduto insorgere? È questa un'altra questione. Per meglio giudicare i suoi lavori, sarà d'uopo mettere insieme quelli ch'egli

trasse dalla mitologia, e quelli che ricavò dall'istoria, separandoli da' soggetti di pura invenzione.

L'*Edipo*, la prima tragedia di Voltaire, mostra a non tratto il desiderio ch'egli aveva d'accostarsi a' Greci (*) (riserbandosi, già s'intende, di perfezionarli), e la condiscendenza ch'egli ebbe realmente pe' il gusto de' suoi compatrioti. La catastrofe dell'*Edipo* francese è ben debole a rispetto di quella dell'*Edipo* greco; e Voltaire, che tratta Sofocle con molta leggerezza nelle sue Prefazioni, gli va debitore de' tratti più belli della sua tragedia. Un'opera cosiffatta non potè tuttavia impedire che non vi si scorresse una simiglianza assai notevole con la fredda tragedia di Corneille su 'l medesimo soggetto; e l'insipidi amori di Teseo e di Dircèa sono tosto richiamati alla memoria da Giocasta e da Filottete. Voltaire s'ingegna di scusarsi di quest'ultimo difetto, allegando la tirannia de' comedianti, a cui non può sempre sottrarsi un autore ancor giovane e sconosciuto. È cosa però degna d'osservazione, che già si vede regnare in quest'opera il medesimo spirito d'odio contra la superstizione ed i preti, ond'arse mai sempre Voltaire.

La *Méropé* è frutto d'un'età più

(*) L'ammirazione non per essi ne sembra effetto d'una straniera influenza, anziché frutto de' suoi propri studi. Egli racconta, nella Lettera alla duchessa del Maine, stampata in fronte al suo *Oreste*, che da giovinetto s'era abbattuto, nel palazzo di Condé, con un uo' dotto il quale all'improvviso tradurca Sofocle in francese con molto entusiasmo, e che tutti quelli che l'ascoltavano erano costretti di riconoscere la superiorità de' Greci sopra i moderni.

matura. Quest'opra, prenunziata con gran rumore, dovea far rivivere la tragedia greca in tutta la sua perfezione. Quello che vi si può lodar veramente, è l'esclusione dell'amore; ma bisogna ricordarsi che Racine n'avea già dato l'esempio nell'*Atalia*. Del resto, non accade notare per quanti rispetti questa tragedia s'allontani dallo spicito della tragedia greca: li stessi confidenti sono disegnati su'l vecchio modello. Lessing ha messo in mostra, benchè forse con troppa severità, li altri difetti della *Mélope*. A ogni modo, non si può negare che questa tragedia, ben rappresentata, non produca grande effetto. Una madre appassionata che è per perdere il figlio pur anzi ritrovato, e un figlio cui riesce co' l suo valore di trarre di pericolo la madre e sè stesso, sono oggetti così commoventi e che toccano sì direttamente i nostri affetti più naturali, che nessun doloroso sentimento può turbare il vivo interesse che destano. Non bisogna per altro dimenticare che la prima idea di quest'opra non è punto dovuta a Voltaire. Lessing, facendo vedere ciò ch'egli tolse in prestito dal Maffei, dimostra eziandio che i snoi sforzi per correggere il suo esemplare non furono sempre fortunati.

Fra tutte le imitazioni delle tragedie greche, l'*Oreste*, ove non si trovano nè confidenti nè amori, mi pare nondimeno quella che più si dilunghi dal gusto puro e severo dell'Antichità. Che Oreste intraprenda di spegnere Egisto, non è cosa che abbia dello straordinario; egli è quanto si richiederebbe dallo stato suo anche nel dominio dell'istoria: egli è un nimico che vuole occidere il suo nimico; e questo caso, secondo Ari-

stotele, è quello fra tutti che meno importa allu spettatore. Nondimanco Oreste ed Eletta non se ne curano più che tanto, e li Dei non hanno affidata al figlio di Clitennestra la vendetta del delitto ch'ella ha commesso; quindi Oreste non punisce la madre sua volontariamente. Egli cade da sciocco ne' lacci d'Egisto, e solo n'è liberato mercè d'una sommossa popolare. Li Dei, nelle tragedie greche, avevano ordinato a Oreste di toglier vendetta de' colpevoli con lo stesso mezzo che aveano questi adopeato contr'Agamennone, cioè con l'astuzia. Era questa una giusta retribuzione; morir con l'armi alla mano sarebbe stato per Egisto una morte troppo onorevole. Voltaire s'è valuto di questi fondamenti; ma ciò che gli parve d'aggiungervi, si è che l'Oracolo avea proibito ad Oreste di farsi conoscere a sua sorella, e che, sendo egli stato addotto dall'amor fraterno a infrangere un tal divieto, le Furie l'aveano tratto del senno, e ch'egli, senza volerlo, si era quindi renduto colpevole dell'occisione di sua madre. Ma li Dei aveano quì avuto un capriccio assai strano, e davano una terribile punizione per un leggier fallo ed anche interessante. Far occidere Clitennestra per caso e per isbaglio è un'idea ereditata da Crebillon. Vero è che un poeta francese si sarebbe difficilmente arrischiato di trattar questo soggetto, qual si trova nella mitologia, voglio dice di rappresentare il parricidio consummato per ordine degli Dei; e questo istesso parricidio non si può veramente più sopportare dal momento che il poeta, lontano dal mostarne Clitennestra ancora orgogliosa dell'esito del suo delitto, la dipinge pentita e mansueta dall'amor materno. Ma

anche questo s'accorda egli con l'audacia e co' l' sangue freddo ond' ella diè segno nel suo misfatto? Si è per tal guisa, che, trattando debolmente e svenevolmente questi grandi soggetti antichi, si fa sparire il senso profondo ch'è racchiudono, e che i terribili esempj della Favola sono per noi perduti.

Poichè i Francesi hanno meglio conosciuto i Romani che i Greci, si dee comprendere che Voltaire avrà meglio trasfuso nelle sue tragedie lo spirito politico dell'istoria romana, che lo spirito simbolico della mitologia. Laonde si osserva nel *Bruto* una gran verità di colori. Egli abbozzò questa tragedia in Inghilterra. Avendogli quivi insegnato l'esempio del *Giulio Cesare* di Shakspeare fino a qual grado la presenza del popolo accresce su 'l teatro l'effetto de' grandi fatti repubblicani, egli si volle in certo modo aprire una strada intermedia fra Corneille e il sommo Inglese. Nel *Bruto*, la scena incomincia con maestà; la catastrofe è subitanea, ma colpisce l'anima; i principj della vera libertà sono espressi con eloquenza robusta e persuasiva; finalmente lo stesso Bruto, suo figlio Tito, e il legato del Re, ch'è pur capo della congiura, sono disegnati con colpi sorprendenti e ben caratterizzati. Io non saprei biasimare Voltaire d'aver introdotto l'amore in questa tragedia. Il nodo dell'intreccio, — la passione di Tito per una figliuola di Tarquinio —, non ha nulla in sè d'inverisimile, nè di contrario nell'espressione alle convenienze locali. Meno ancora posso andar d'accordo con La Harpe, quando egli pretende che Tullia avrebbe dovuto avere maggior ferezza ed eroismo, e che in somma sarebbe

stato mestieri ch'ella simigliasse all'Emilia di Corneille per contrabilanciare nel cuore di Tito l'impero delle virtù repubblicane. Ma qual cosa v'è mai di più seducente per un giovane eroe, che quel modesto candore che è il vero carattere d'una donna? È forse in natura che persone ardite come Emilia ispirino tenerezza?

Questa tragedia, la prima di tal genere che abbia composto Voltaire, è pur la sola la cui tessitura sia ragionevole. *La morte di Cesare* è una tragedia monca; essa finisce con un pezzo tratto da Shakspeare, — il discorso d'Antonio alla vista del cadavere di Cesare —; ed è lo stesso che dire che non ha scioglimento. E d'avvantaggio, come tutto vi è mal concepito e male annodato! Qual trama formata in fretta, e scioccamente ordita! Qual Cesare è mai cotesto, che si lascia minacciar su 'l viso da tutti i congiurati, e che non s'accorge de' loro disegni! Quale atrocità ributtante, e, di più, contraria al carattere romano, è mai quella di Bruto il quale, informato che Cesare è suo padre, l'ocide a tradimento! L'istoria di Roma ne porge parecchi esempj di padri che dannarono alla morte i loro figliuoli; le leggi stendevano l'autorità paterna fin su la vita della propria prole; ma l'occisore d'un padre, foss'egli pure il salvatore della libertà, non saria paruto agli occhi de' Romani che un sacrilego mostro. Oltre a ciò, non v'ha nulla di più spiacevole che le incongruenze in cui fu tratto il poeta dall'osservanza dell'unità di luogo. Giusta l'indicazione, la scena è nel Campidoglio; la congiura viene ordita in pieno giorno; Cesare fra tanto va e viene; e pare che li stessi congiurati

non sapiano ove sono, poichè Cassio grida tutto a un tratto: *Courrons au Capitole.*

Migliore non è il *Catilina*, e ci si trovano lì stessi difetti. Si è potuto già vedere dai passi di Voltaire per noi citati, ch' egli non s' intendea di congiure; ma per dir vero, tutto il sistema delle regole francesi impedisce che dar si possa a tal soggetto quella fosca energia che gli è propria. Non solamente le unità di tempo e di luogo sono contrarie a questo genere d'effetto, ma la necessità di sostenere costantemente il linguaggio della dignità non permette al poeta d'entrare nell'esatto ragguaglio delle circostanze che sono in tal caso il punto cardinale. Le machinazioni d'una trama, e li sforzi per isventarla, rassembrano a que' lavori sotterranei de' minatori, per mezzo de' quali li assediati e li assediati cercano reciprocamente di distruggersi. Allorchè si descrivono le giravolte di questi oscuri labirinti, il poeta s'indirizza all'intendimento degli spettatori. Se *Catilina* e i suoi complici non avessero avuta maggiore scaltrezza e disimulazione, nè Cicerone maggior risolutezza e prudenza, che non ne dà loro Voltaire, li uni non avrebbero messa Roma in pericolo, e l'altro non l'avrebbe salvata. Questa tragedia s'aggira sempre intorno al medesimo punto; ciascuno de' personaggi grida contra tutti li altri, e non opera nessuno. Il semplice racconto di Sallustio è la vera poesia dell'istoria, laddove la tragedia di Voltaire sente della retorica scolastica. Il poeta inglese Ben Johnson, denigrato e calunniato da Voltaire, avea colto assai meglio in questo soggetto le giuste

correlazioni degl'interessi degli uomini.

Il *Triumvirato* è fra il novero delle deboli produzioni della vecchiazza di Voltaire. Non vi si trovano che perpetue declamazioni su le proscrizioni a cui fa pontello un vano intreccio. Si veggono a primo aspetto i Triumviri tranquillamente assisi sotto alle loro tende in un'isola del picciol Reno, fra tanto che rugge la tempesta, trema la terra, e il Vesuvio erutta globi di fiamme. Una Giulia e il giovinetto Pompéo, che viaggiavano in terra ferma, sono gettati da un naufragio sopra questa sponda; e tutto il rimanente è della medesima stampa. Voltaire per giustificare in vista l'esito poco felice di questa tragedia alla rappresentazione, dice ch' ella è nel genere inglese. Se ciò fosse, ah! misera l'Inghilterra!

Passiamo adesso alle famose tragedie che stabiliscono la gloria principale di Voltaire nel genere drammatico: queste opere, i cui soggetti erano interamente nuovi pe' teatro, sono la *Zaira*, l'*Alzira*, il *Maometto*, la *Semiramide* e il *Tancredi*.

La *Zaira* è tenuta in Francia pe' trionfo della poesia tragica in dipingere la gelosia e l'amore. Certamente noi siamo lontani dal sostenere con Lessing che Voltaire non v'abbia impiegato che lo stile *ufficiale* della galanteria. Se per avventura non ci si trova quella ingenua verità d'un cuore che si sfoga involontariamente, la passione vi si esprime almeno con fuoco ed energia. Ma quello che indarno io cerco nel personaggio di *Zaira*, è il colorito orientale. *Zaira*, allevata nel serraglio, doveva essere una giovane favorita, dotata d'una

ardente immaginazione, inebriata, per dir così, de' profumi dell' Arabia, e non veggente su la terra che l'oggetto dell' amor suo. Un linguaggio senza figure, una passione più tenera che focosa, non è ciò che inspirar dee un Sultano. Orosmane, è vero, ha la pretensione d' amare all' europea; ma il Tartaro non è ricoperto in esso che da leggier vernice. Egli ricade ogni momento nella sua barbara rozzezza, nelle sue consuetudini despotiche. Se il poeta gli avesse dato un gran nome istorico, di quel Saladino, per esempio, ch' era un monarca pieno d' idee liberali ed elevate, si saria prestato maggior fede a questa generosità musulmana; ma nel quadro, com' è presentato, tutto l' interesse si volge alla partita cristiana, a que' cavalieri oppressi, i cui nomi illustri e il cui valore nobilitano la schiavitù. Che mai si può dare di più commovente di quel vecchio Lusignano, re a un tempo e martire?; di quel giovine Nerestano il quale non consacra l' inclito suo valore che a liberar le vittime della Fede? Le scene ove appariscono questi eroi, sono mirabili altresì com' essi; ed il secondo atto in particolare è d' una bellezza che ti rapisce. L' idea soprattutto d' annodare la conversione di Zaira co' l' momento che un padre moribondo la riconosce per figlia, questa idea, io dico, non si potrebbe lodare abbastanza (55). Ma il grand' effetto di queste scene religiose muove, per mio avviso, al rimanente del drama. Dopo le lacrime ch' esse ne fecero spargere, chi mai può veramente desiderar l' unione di Zaira con Orosmane? Chi lo potrebbe, se non uomini immersi ancora ne' delirj dell' amore, o vero donne che non

riconoscon altro potere che quello della bellezza? Dobbiamo noi partecipare a' sentimenti di Zaira, quando la sua passione pe' l' feroce Orosmane s' equilibra nel suo petto con la voce del sangue, siccome co' sacri doveri della natura, dell' onore e della religione?

Egli fu certo un felice ardimento (tanto erano bizzarre le superstizioni letterarie che regnavano in Francia!) l' avere introdotto nella *Zaira* croi francesi su la scena. Ma Voltaire andò più lungi nell' *Alzira*; egli presentò un grande avvenimento dell' istoria moderna, d' un genere affatto nuovo pe' suoi compatrioti. Egli avea pur dianzi contrapposto i costumi cristiani a' costumi ottomani; gli piacque appresso di unire in un medesimo quadro Spagnuoli e Peruviani; e il contrasto fra l' antico e il nuovo Mondo porse alla poesia l' occasione di spiegare i suoi più vaghi colori. Benchè la favola sia di pura invenzione, tuttavia questa tragedia, secondo la mia opinione, ha maggior pregio storico, e racchiude un senso più profondo che non la maggior parte delle tragedie francesi. Zamoro offre a' nostri sguardi il selvaggio ancora libero, e Monteza il selvaggio domato; Gusmano ci rappresenta il tracotante orgoglio del vincitore, e Alvarez la dolce carità del cristiano. *Alzira*, esposta all' urto di tutti questi contrarj interessi, si sente divisa fra le sue antiche rimembranze, la sua patria, e soprattutto la prima scelta del suo cuore, e i nuovi doveri a' quali è stata sottomessa. Il conflitto che surge nel suo seno, è commovente più che mai; e l' amor suo ha per iscusar tutti i motivi che condannano quello di Zaira. L' ultima

scena, ove Gusmano, ferito mortalmente, è recato su 'l teatro, eccita una tenera e profonda commozione; e la differenza dello spirito delle religioni dei due Mondi è espressa in versi di gran bellezza. Quelle stupende parole che bastano per convertire Zamoro, sono le medesime che il duca di Guise dicesse a un protestante che avea voluto ucciderlo; ma il poeta che ne fece un'applicazione così felice, non ha minor merito che se n'avesse avuta la prima idea. Finalmente, a malgrado di alcune inverisimiglianze nel disegno (che già furono spesso notate), l'*Alzira* mi pare, fra tutte le produzioni drammatiche di Voltaire, quella in cui più l'estro abonda, e più felice ne è il getto.

Nel *Maometto*, a rincontro, non senza grave discapito del poeta, si sono svelati li occulti disegni dell'incredulo. Che vale perchè il titolo della tragedia indichi che Voltaire non pigliò di mira che il fanatismo? È chiaro ch'egli si propose di mostrare i pericoli della credenza in qualunque rivelazione; il qual fine parve a lui giustificare l'uso de' mezzi più odiosi. Ciò produsse un'opera di grand'effetto, ma d'un effetto spaventevole, ed a cui ripugnano egualmente i sensi, l'umanità, la filosofia e la religione. Il *Maometto*, immaginato da Voltaire, sceglie per vittime un fratello e una sorella dell'età più tenera, i quali lo adorano come un inviato del Cielo, e li spinge a trucidare il loro padre in nome dell'interesse d'un amore illecito da lui medesimo costantemente favoreggiato, — il che viene espresso da Palmira quand'ella dice

Del parricidio era mercede l'incesto ()* —

egli ricompensa la devozione del fratello con l'avvelenamento; e serba la sorella per sacrificarla alla sua barbara voluttà. Questo colmo d'atrocità, questo meditato piacere in nequizie raffinate, è per avventura fuor dell'uomo; ma se il corso de' secoli potesse produrre una combinazione così mostruosa, ella uscirebbe da' confini prescritti all'imitazione teatrale; ed anche, lasciando da parte la morale, che modo è questo di sfigurare (che dico io?), d'annichilare la storia? Egli spogliò del suo prestigio un'epoca meravigliosa, e non pensò nè al colorito orientale. Maometto era un falso profeta; ma s'egli non fosse stato un entusiasta, la sua dottrina non avrebbe cambiata la faccia d'una metà dell'universo: ora qual maggiore assurdo, che di farne un freddo impostore? Una sola delle massime sublimi del Corano basterebbe a confutare un'idea così falsa e irragionevole.

Voltaire nella *Semiramide* diede la struttura francese ad una strana mescolanza di cattive imitazioni. Ci ha un po' d'Amleto, un po' di Clitennestra e d'Oreste, un po' di quell'amore d'una madre per suo figlio, di cui Crebillon gli avea somministrato il modello. L'apparizione di Nino partecipa dello spettro d'Amleto e dell'ombra di Dario in Eschilo; e li stessi Critici francesi confessano che si sarebbe potuto benissimo farne senza. Lessing scongiurò questo spirito co' suoi motteggi, dimostrando

(*) *L'inceste était pour nous le fruit du parricide.*

che, oltre a parecchi errori ch'egli commette contra i costumi de' veraci fantasmi, ha pure il difetto di parlare per via d'enigmi. È ben notabile come Voltaire, il quale invci tanto contra la sconvenienza di dare all'amore una parte secondaria, abbia introdotto in una tragedia, destinata a foodare nn nuovo genere, queste due coppie d'amanti che furono così sovente messe in canzone.

Dopo il *Cid* non era comparsa in Francia alcuna tragedia come il *Tancredi*, che tutta si poggiasse su' nobili fondamenti dell'onore e dell'amore, e che, senza veruna mescolanza di vizio e di bassezza, fosse interamente consecrata all'espressione de' sentimenti cavallereschi. Amenaide, minacciata di perdere la vita e l'onore, sdegna di giustificarsi per mezzo d'ua spiegazione che porrebbe Tancredi in pericolo; e Tancredi, credendo Amenaide infedele, prende la difesa di lei in istecato, e solo ne riconosce l'innocenza nel momento ch'egli è già tra le braccia della morte. L'idea principale di questo drama non pure è irriprensibile, ma è degna de' massimi elogi; ed egli è un danno che ci sieno nell'esecuzione alcune mende che scemano l'effetto teatrale. Si sarebbe, senza dubbio, compreso più chiaramente l'intreccio, se si fosse parlato più presto della lettera senza soprascritta che ne forma il nodo, e che questa lettera, fin dal principio, fosse stata spedita alla presenza degli spettatori. Le discnssioni politiche del primo atto non hanno interesse di sort' alcuna, e s'aspetta con impazienza l'istante che Taocredi, il quale non comparisce se non al terzo atto, verrà a ravvivare la scena. Finalmente, il furore e le maledizioni

d'Amenaide non sono in armonia con la profonda ma pur dolce commozione che sigoorreggia l'anima nel momento che si veggono due amanti, separati dalla calunnia, riconciliarsi su l'orlo della tomba.

Se Voltaire avesse composto nella sua giovinezza l'*Orfano della China*, si sarebbe potuto meglio perdonargli d'aver dipinto il gran Gengiskao innamorato; ma non pertanto egli avrebbe dovuto dare un altro nome a questa tragedia, poichè, secondo il titolo, il protagonista è nn fanciullo che non si vede. I Chinesi vi sono rappresentati come i più saggi e i più virtuosi degli uomini, e fanno continua pompa di massime filosofiche.

In quella guisa che Corneille nella sua vecchiaja fece che tutti i suoi personaggi fossero grandi politici, altresì Voltaire travestì tutti i suoi da filosofi che predicano le sue opioioni favorite. D'altra parte, questi due poeti, i quali hanno parimcote stancato i loro ammiratori con le deboli produzioni della loro vecchiezza, si diedero anche su 'l fior degli anni a molti sperimenti infelici. Alcune dell'opere loro caddero infin dalla prima rappresentazione; altre disparvero più tardi dal teatro; e ce n'ha di quelle che non sono tampoco stimte meritevoli d'esser lette. Le opere di Racine, per l'opposito, fuor solameote due lavori della sua giovinezza, sono tutte rimaste in possesso della scena, e nulla diè segno in lui che l'ingegno suo andasse declinando.

Il difficile gusto del Publico e la severità delle leggi drammatiche fanno andar falliti in Francia venti tentativi per un solo che ben riesca. La Harpe calcola che sopra alcune milliaja di

tragedie che furono rappresentate o stampate dopo la morte di Racine, non ce n'ha che trenta le quali sieno rimaste su 'l teatro. Laonde, non ostante l'attività e lo zelo de' poeti tragici, il repertorio della scena francese in questo genere non è molto divizioso. Nondimeno, tal quale egli è, siamo lontani dall'averlo interamente trascorso, nè presumiamo d'aver pure offerta nn'esatta idèa delle tragedie onde abbiám fatto parola. Fu d'nopo limitarci ad accennare con rapidi tratti il carattere e il valore relativo delle opere più notabili de' tre grandi maestri della scena francese, e d'alcuni poeti che pur meritavano, appresso loro, d'essere nominati.

Nulla s'è cambiato dopo Voltaire. Ancora non è comparso alcun ingegno così luminoso che distrugger po-

tesse co' suoi felici esempj antiche superstizioni. Si sono seguitate le vestigia de' grandi Tragici, appigliandosi all'una o all'altra delle loro produzioni, ma senza mai sopravanzare il modello propositosi. Tutti li sforzi per ampliare il circolo dell'arte in guisa ch'entrar vi potessero composizioni più veracemente istoriche, non fecero sinora alcun profitto.

Il sistema dominante delle regole teatrali fu gagliardamente attaccato, in teorica e in pratica, anche da scrittori francesi; e si tentò pure o di crear nuovi generi, o di tòr via la linea di confine degli antichi. Noi toccheremo un motto di cotali dispute quando volgeremo uno sguardo allo stato attuale del teatro in Francia. Ma bisogna primamente ch'esaminiamo la comedia ed alcuni rami secondarj dell'arte drammatica.

LEZIONE XII

Comedia francese. — Molière; esame critico delle sue opere. — Scarron, Boursault, Régnard. — Comedie del tempo della Reggenza. — Marivaux e Destouches, Piron e Gresset. — Autori più moderni. — Opera eroica; Quinault. — Operette e Vaudevilles. — Tentativi di Diderot per dare una nuova forma al teatro francese. — Drama sentimentale. — Beaumarchais. — Melodrama. — Stato dell'arte della declamazione in Francia.

SE, come ho cercato di mostrare, un certo sistema di regole e di convenienze ha di necessità ristretto lo spirito della tragedia francese, a riucontro il medesimo sistema applicato alla comedia dovèa bene avere un'influenza salutare. La comedia è un genere misto che ha sempre, siccome vedemmo, un lato prosaico: ella pertanto non può che guadagnare a esser soggetta a un cotal freno; poichè dove le si lasci troppo spazio e troppa libertà, corre pericolo di non avere alcuna forma precisa nel suo tutto, e di farsi triviale nelle particolarità.

Tanto appresso de' Francesi, quanto appresso de' Greci, la stessa misura di verso serve alla tragedia e alla comedia: è questa una circostanza che a primo aspetto fa meraviglia. Ma se i versi alessandrini ci sono sembrati poco favorevoli all'espressione del patetico, è già una cosa comica in sè stessa il vedere un verso, di sua natura cotanto simmetrico, astretto a piegarsi per forza ai giri famigliari della conversazione. Lo scrupolo grammaticale, che mette ostacolo allo sviluppo degli altri rami della poesia

francese, s'avviene perfettamente alla comedia; quivi almanco la versificazione non ha bisogno d'allontanarsi dalla favella ordinaria; non le si ricerca già di dare maggior dignità al dialogo, di fargli spiegare un volo più ardito, d'inalzarlo sopra la vita reale, ma solamente di renderlo più vivo e più elegante. Io tengo adunque da' Critici francesi che danno la preminenza alla comedia in versi sopra la comedia in prosa.

Io m'ingegnai di provare che le unità di luogo e di tempo sono in contraddizione con la natura di parecchi soggetti tragici, per la ragione che un'azione vasta procede sovente a un tempo stesso in paesi lontanissimi, e che i grandi risultati non si preparano se non lentamente. Questa osservazione peraltro non è applicabile alla comedia; ciò che vi dee dominare è l'intrigo, la cui attività conduce tutto al suo fine con prontezza: laonde l'unità di tempo si presenta qui pressochè da sè stessa. La vita domestica o sociale, che forma il circolo entro cui s'aggira la comedia, è naturalmente sedentaria: il poeta non ha bisogno di far viaggiare la nostra imaginazione.

Nondimeno sarebbe tornato meglio di non trattare l'unità di luogo con un rigore così scrupoloso, e di permettere a' personaggi di passar da una stanza in un'altra, o anche in diverse case della stessa città. L'uso di scegliere sovente la strada pe' il luogo della scena, — uso che ne fu trasmesso da' Latini —, mi pare che ne' costumi nostri offenda la verisimiglianza; e tanto più si dovrebbe sbandirlo, quanto che anche appresso li antichi medesimi esso non era che un inconveniente risultante dalla costruzione de' loro teatri.

Li Aristarchi francesi, e l'opinione ch'essi hanno renduta dominante, non riconoscono nella commedia che un solo poeta classico, — Molière. Tutte le opere composte dopo lui non offrono a' loro occhi se non sforzi più o meno felici per accostarsi a quel modello non mai superabile da veruno, e da non essere fors' anche mai pareggiato. Noi dunque, la prima cosa, procureremo di determinare i tratti caratteristici del fondatore della commedia francese; ed esporremo quindi brevemente le composizioni de' suoi successori.

Le produzioni di Molière sono d'una qualità e d'un merito così differenti, che appena vi si può riconoscere il medesimo scrittore; e ciò non ostante vengono tutte messe in un fascio allorchè si parla del genere di talento proprio a questo autor comico, e de' progressi onde l'arte gli va debitrice.

Molière, nato e allevato in una classe inferiore, ebbe la ventura di conoscere la vita cittadina per propria esperienza, e seppe imitare con somma abilità la favella e le costumanze del popolo minuto. Appreso, quando Luigi XIV lo prese a' suoi servigi, egli

ebbe occasione, bruchè in un grado subalterno, d'osservar la Corte da vicino. La sua carica era d'inventare divertimenti d'ogni maniera, e di far ridere il più gran re del mondo per alleviarlo dalle cure della politica o della guerra. Lo stato in che trovavasi Molière, fu cagione che parecchi de' suoi componimenti non sono che produzioni di circostanza ordinate *ad alto*; e tale è pur l'impronta ch'esse portano. Senz'essere uscito di Francia, egli aveva studiato alla commedia italiana i lazzi improvvisati de' buffoni; il teatro spagnuolo gli aveva insegnato di come ordire le ingegnose tele dell' intreccio; finalmente egli aveva appreso in Plauto e in Terenzio il sale attico, il vero stile delle sentenze comiche, e l'arte di dipingere delicatamente i caratteri. Tutto ciò ch'egli raccoglieva, era subito da lui messo in uso con maggiore o minore abilità; e mirando sempre a rivestir l'opere sue d'ornamenti più variati, e a render più splendido lo spettacolo, egli chiamava pure in suo soccorso mezzi alieni dall'arte comica, — allegorie imitate dai prologhi de' melodrami —, intermezzi ne' quali egli introduceva sin la musica spagnuola e italiana con parole nell'idioma originale, — balli ora pomposi e ora grotteschi —, ed anche talvolta semplici giuochi di forza. Egli saprà farsi profitto di tutto. Il biasimo ch'era caduto sopra i suoi lavori, le maniere ridicole di certi attori ch'egli e la sua compagnia sapevano così ben contraffare che chiunque ne sarebbe rimasto ingannato, l'imbarazzo in cui si trovava allorchè non gli veniva fatto d'inventar divertimenti drammatici con quella prontezza che il Re avrebbe voluto, tutto in una parola diveniva per esso un soggetto di

comedia. I Critici francesi lasciano senza ramarico nell'oblio le sue composizioni tratte dallo spagnuolo, le sue pastorali, le sue tragicomедie, che non erano combinate se non per piacere agli occhi, ed anche tre o quattro vere comedie de' suoi primi anni, che sono per altro scritte in versi, e in conseguenza lavorate con maggiore accuratezza. Molière fece mostra d'un brio inesauribile nelle sue farse, con intermedio senza, ove domina non pure il comico esagerato, ma il comico arbitrario della buffoneria: egli sparge con profusione i migliori scherzi, e disegna piacevoli caricature con tratti fermi e arditi. Nondimeno, molti altri avevano fatto altrettanto prima di lui; ed io non vedo che cosa in questo genere dovrebbe farlo tenere per creatore unico e interamente originale. Il *Soldato glorioso* di Plauto, per modo d'esempio, è forse un quadro grottesco manco bene caratterizzato che il *Bourgeois gentilhomme*?

Verremo adesso brevemente esaminando se in realtà rinsci a Molière di perfezionare le opere ch'egli tolse a imitare, in tutto o in parte, da Plauto e da Terenzio; ed avremo sempre a mente che la comedia latina non offre che un'immagine smorta e fors'anche sfigurata della comedia attica, a fine di poter giudicare se l'autor francese avrebbe sopravanzato i Greci stessi, presupposto che le loro opere fossero infino a noi pervenute. Parecchi soggetti di Molière hanno tutta l'apparenza d'essere accattati d'altronde; e mi rendo persuaso che saria possibile di scoprirne la fonte, se volessimo trascorrere le antichità letterarie della farsa (*); ed altri sono così facili ad

inventare, e se n'è tanto abusato, che tutti i poeti comici possono riputarli per un fondo in commune. Tale, a cagion d'esempio, è l'idea della scena del *Malato immaginario*, ove si mette alla prova l'amor della moglie supponendo che il marito sia morto: idea così vecchia, come la comedia stessa, e di cui si valse pure il nostro Giovanni Sachs con bastevole brio (**).

Molière, anche nelle farse da lui veramente inventate, non lascia d'appropriarsi alcune forme comiche immaginate dagli stranieri, e quelle in particolare delle burlette italiane. Egli voleva introdurre e mettere su la scena una specie di personaggi senza maschere, benchè del medesimo genere e portanti i medesimi nomi delle maschere italiane: ma siffatti personaggi non poterono mai pigliar piede in Francia. Il carattere francese che si piega a tutte le variazioni della moda, non può accordarsi con la bizzarra originalità cui s'abbandonano certi individui ne' paesi ove il *buon tipo* (ci si permetta almeno una volta questo gallicismo), dando la legge a ogni cosa, non rende per altro ogni cosa uniforme. Siccome fu mestiere, affinchè li Sganarelli, i Mascarilli, i Scarpini

dotto Tiraboschi (*Storia della Letteratura italiana*, T. 8.^a, parte II, lib. 3, cap. 3, § 25). a Molière, die' egli, fece tal uso delle *Comedie italiane*, che se a lui si togliessero tutto ciò che egli ha tolto ad altri, si verrebbero a impicciolire di molto i tomi delle sue comedie. »

(**) Ignoro se alcuno abbia già notato che l'idea principale del *Mariage forcé* è presa da Rabelais. Panurgo tiene consiglio sopra il suo futuro matrimonio, e le risposte ch'egli riceve da Pantagruel, sono al tutto così scettiche, come quelle del secondo filosofo a Sganarello.

(*) Ciò viene attestato formalmente dal SCHLEGEL, *Corso di Letterat. dramat.*

e i Crispini non perdessero interamente la loro fisionomia, di conservare i loro abiti, sono essi oggimai del tutto vietati e disusati. I Francesi hanno pochissimo gusto per quella esagerazione volontaria, o diremo per quella caricatura di sè stesso, cui demmo il nome di *comico confessato*, e per quella giocosità de' personaggi di convenzione da noi chiamata il *comico arbitrario*, perchè ambedue questi effetti piaciono assai più all'immaginazione, che allo spirito. Non è già ch'io voglia biasimare in questo il gusto francese, nè disputare su la preminenza de' generi. Fors' anche il poco pregio in cui si tiene la giocosità fantastica può tornare a vantaggio del comico fondato su l'osservazione, dove li autori drammatici francesi hanno principalmente dato segno di perspicacia e d'ingegno, e dove Molière in particolare ha voce d'essere gran maestro. È certo che per questo rispetto egli è veramente esimio; ma quello di che unicamente qui si tratta, è di sapere se il merito suo, per rilevante che sia, possa mettere in diritto i Critici francesi di proclamarlo genio senza pari, e se cinque o sei comedie di Molière, alle quali una certa maniera di struttura procacciò il titolo di regolari, dieno loro autorità di vilipendere, come pur fanno, tutto quanto le altre nazioni hanno prodotto di saporito e d'originale in ordine a comedie di carattere.

L'amor proprio nazionale e la scarsa cognizione delle insigni opere straniere potè far sì che i Francesi esagerassero alquanto le lodi ch'è e' profundono a' loro Tragici; ma bisogna confessare che li sfoggiati elogi ond'essi colmano questo Molière, sono ancor più strabocchevoli. Voltaire lo chiama il pa-

dre della vera comedia; e sì, per la Francia, può darsi ch'egli abbia ragione. Secondo La Harpe, la comedia e Molière sono due sinonimi; egli è il primo di tutti i filosofi moralisti; le opere di lui sono la scuola del mondo. Chamfort lo nomina il più amabile precettore dell'umanità dopo Socrate; egli è d'avviso che Giulio Cesare, il quale chiamava Terenzio un mezzo Menandro, avrebbe chiamato Menandro un mezzo Molière. Io ne dubito forte.

Ho già dimostrato qual è in genere la morale che aspettar si può dalla comedia: essa è l'arte della vita, l'applicazione della scienza de' costumi. Per questo capo, le opere di Molière non di raro contengono acute osservazioni, espresse felicemente, e che ancora oggidi non maucano di giustezza; ma non di raro eziandio ci si trova ciò che v'era di limitato nelle sue proprie opinioni, o in quelle che regnavano a' suoi tempi. In quanto a sì fatto genere d'istruzione, Menandro era già un poeta filosofo; e noi non esitiamo a riporre le sentenze che ci rimangono di lui, a fianco almeno di quelle di Molière. Ma non è per via di sentenze che si può comporre una comedia.

Il poeta può ben essere moralista, senza che per questo i suoi personaggi moralizzino ogni parola; e qui parmi che Molière ecceda la misura: egli accusa e giustifica in lunghe arringhe i caratteri da lui rappresentati; e sovente questi medesimi caratteri altro appena non sono che opinioni personificate. Allora essi non lasciano nulla a indovinare allo spettatore; e pure non ci ha nessun'arguzia nel comico fondato su l'osservazione, se non quando i sentimenti

degli uomini si manifestano, senza loro saputa, per via di tratti che loro sfuggono involontariamente. A quest'ultimo genere di comico, — il più delicato e più spiritoso di tutti —, appartiene senza dubbio la maniera con la quale Oronte mette fuori il suo sonetto; quella con cui Orgone ascolta le notizie che gli vengono date della sanità di sua moglie e di Tartufo; e la disputa che insorge fra Vadio e Trissolino: ma totalmente se ne discostano le interminabili discussioni d'Alceste e di Filinto circa la condotta da tenere in mezzo alla corruzione ed alla falsità del mondo. Queste discussioni, benchè serie, non possono mai soddisfare, perchè non è possibile, diciam così, ch'esauriscano il soggetto; e siccome alla fine del dialogo l'interlocutori si trovano ancora al medesimo punto d'onde si erano partiti, così ne avviene che la mancanza di movimento drammatico si fa manifestamente sentire. Si trovano spesso, nelle opere più vantate di Molière, ma soprattutto nel *Misanthrope*, di cosiffatte dissertazioni in dialogo, le quali non conducono a verun esito; ed ecco il perchè in questa comedia l'azione, già povera per sè stessa, procede così stentatamente; imperciocchè se ne toglie alcune scene più vivaci, non ci si trovano che tesi sostenute in tutte le forme, e solo mediante alcuni tratti di spirito e con la vaghezza dello stile riesce all'autore d'occultarne il difetto d'interesse. In breve, simili comedie sono troppo didascaliche, e troppo vi si scorge l'intenzione d'istruire; laddove il poeta non dee mai dare alcuna lezione allo spettatore se non così alla sfuggita, e come non fosse suo fatto.

Avanti ch'io ragioni a parte a parte di quelle produzioni di Molière che

gli appartengono interamente, e che in generale si hanno, come dicono i Francesi, per *capi d'opera*, toccheremo ancora un motto delle sue comedie imitate dal latino. Fra queste la più famosa è l'*Avaro*: sgraziatamente i manoscritti dell'*Aulularia* di Plauto sono troncati in su la fine; ma in quel tanto che ne possediamo, ci resta ancora bastevole soggetto d'ammirazione. Molière non ne usurpò che alcune scene e alcuni passi; il disegno generale della sua comedia è al tutto differente. Quello della comedia di Plauto è semplicissimo; il suo avaro ha trovato un tesoro ch'egli nasconde con le più grandi precauzioni. Un vecchio scapolo chiede in moglie la figlia di lui; questa circostanza sveglia subito i suoi sospetti, e gli fa temere che alcuno abbia avuto sentore delle sue ricchezze. I apparecchi delle nozze conducono de' servi forestieri in casa sua; egli più non crede che il suo tesoro sia quì sicuro, e va tosto a cercarlo altrove: il che porge allo schiavo dell'amante di sua figlia l'occasione d'impadronirsene. Ben si comprende che il ladro sarà costretto di farne la restituzione; poichè senza di ciò la comedia finirebbe troppo lamentevolmente per cagione degli omèi e delle maledizioni del vecchio. L'intrigo amoroso si scioglie con facilità; il garzone che usurpò troppo presto i diritti del matrimonio, si trova ch'è lo stesso nipote del vecchio scapolo, e questi ritirasi di buon grado e gli abbandona il campu. Tutti li accidenti non servono che a far passare l'avarò per una serie d'inquietudini ognor crescenti in cui si spiega la sua trista passione. Molière, per lo contrario, senza conseguire il medesimo fine, mette in giuoco una macchina compli-

ratissima. Nella sua comedia noi vediamo un amante della fanciulla travestito da servo e che adula l'avarizia del vecchio; un prodigo giovinastro che vagheggia la futura sposa di suo padre; de' servi raggiaatori, un usurajo, e ci ha da vantaggio un' agnizione. L'intrigo d'amore è teito, lentamente condotto, e fa spesso perder d'occhio il carattere principale. Le scene di vecace comico in tale componimento sono accessorie, e non emergono necessariamente dal soggetto. Molière ha, per così dire, affastellato tutti i generi d'avarizia sopra un solo personaggio; e pure l' avaro che sotterra il suo tesoro, e quello che presta sovra pegno, non possono essere un medesimo individuo. Arpagone lascia morir di fame i suoi cavalli; ma perchè ne ha egli? Questo lusso non conviene che all'uomo che vuol sostenere il lustro d'un certo grado, senza far le spese che vi occorrono. Il repertorio comico scade prestamente esausto, se di fatto non ci fosse che un solo carattere per ciascuna passione. La differenza principale che si osserva tra l' avaro di Plauto e quello di Molière, si è che l' uno ama solamente il suo tesoro, e che l' altro è innamorato. Un vecchio innamorato è ridicolo in sè stesso; e ridicolo pacemente è un avaro inquieto. È facile giudicare che si faranno nascere lepidi contrasti, se all'avarizia che discevera l'uomo dal suo prossimo e lo racchiude in sè stesso, verrà congiunto un sentimento espansivo e generoso, qual si è l'amore. Ma d'ordinario l'avarizia è un buon preservativo contra le altre passioni. Qual è dunque fra Plauto e Molière il pittore più valente, o, se vogliamo, il miglior moralista, giacchè sempre si viene qui a battere? Un vecchio innamorato e un

avaro possono vedere Arpagone al teatro, e partirsene contenti di sè medesimi. L' avaro dicà fra sè: Almeno io non penso a far all'amore; ed il vecchio innamorato, a rincontro: Almeno io non sono avaro. L'alta comedia dee cercare di dipingere caratteri, strani senza dubbio, ma che possano incontrarsi nondimeno nel corso ordinario della vita; le eccezioni, le bizzarrie fuor di natura, spettano di dritto alla stravaganza volontaria della farsa. Perciò, dopo Molière, ed anche sicuramente prima di lui, il personaggio d'un vecchio avaro innamorato è sempre stato uno de' luoghi comuni della comedia con maschere e dell' opera buffa degl' Italiani; e, per dir vero, è quivi che un tal personaggio trovasi al suo luogo. Molière mancò d' arte nella maniera ch' egli trattò l'avvenimento principale, — il furto della cassetta —. Al principio della comedia, in una scena imitata da Plauto, Arpagone palesa il suo timore che un servo non abbia avuto qualche sospetto del suo tesoro; pur egli si tiene in tranquillo per quattro atti, durante i quali non si sente parlar più delle sue inquietudini, e li spettatori rimangono attoniti quando il servo arreca improvviso la rapita cassetta, giacchè non s'è mai spiegato loro in che modo si sia potuto scoprire un tesoro così diligentemente nascosto. Questo scioglimento adunque non è nè naturale, nè preparato. L'idea ingegnosa di Plauto fu questa di far sì che le cure eccessive del vecchio per la conservazione del suo scrigno fossero appunto ragione ch' altri glielo involasse. Il tesoro sotterrato è ognor presente all'animo dello spettatore; esso giace colà come un malefico genio che tormenta l' avaro insino a farlo impazzire; ed è questa

una lezione di morale che penetra assai più addentro nel cuore, che non quella di Molière. Nel monologo d'Arpagone, dopo il furto, il poeta moderno non fece, che amplificare e infiorire l'originale. Egli conservò l'apostrofe all'udienza per iscoprire il ladro. Questo tratto, del genere d'Aristofane, ben renduto dall'attore, produce grand'effetto, e noi possiamo trarne argomento per giudicare la forza comica del poeta greco.

L'*Anfitrione* di Molière non è che un'imitazione libera di quello di Plauto. La disposizione del drama e la concatenazione delle scene sono le medesime. Invenzione di Molière si è l'aver data la cameriera per moglie a Sosia. È ingegnoso l'aver fatto delle avventure del servo la parodia di quelle del suo padrone; e la riflessione di Sosia dà luogo a spiegazioni giocosissime, quand'egli dice che durante la sua lontananza non piovvero sopra la sua famiglia le medesime benedizioni come sopra quella d'*Anfitrione*. Molière ha velato, per quanto poté, senza nuocere all'originale lepidatezza del soggetto, la soverchia licenza dell'antica mitologia; e in generale l'esecuzione del suo lavoro è molto accurata. Li errori che commettono i personaggi, confondendosi con li Dei che assunsero la loro figura, sono imaginati con una specie di metafisica giocosa e insieme frizzante; poichè di fatto le osservazioni di Sosia sopra i differenti io che si sono battuti a vicenda (56), possono dar molto a pensare a' filosofi de' nostri giorni.

Fra tutte le comedie che Molière imitò dagli antichi, nessuna certamente non riuscì peggio delle *Fourberies de Scapin*. Essa non è che il

Formione di Terenzio, adattato per amore o per forza a' moderni costumi, ed a cui si aggiunse un'agnizione oltre a quella che v'era di già. Molière, senza fallo, abbozzò il disegno di tal comedia con gran fretta e con molta negligenza. L'intreccio non ha per iscopo che d'aprire un campo ai rigiri di Scapino: questi rigiri sono il perno della comedia; ma erano essi degni d'occupar tanto spazio? Il *Formione* greco, il cui fine è di solazzarsi alle spese di stolidi giovinastri, se li affeziona con ogni maniera di arditissime astuzie; egli è un surfantello pieno di garbo e d'accorgimento. Scapino, per l'opposto, non ha niente d'amabile, nè si comprende che cosa ci sia ne' suoi stratagemmi da poter renderlo così altiero; la più parte sono condotti con molta goffaggine, e la somma stupidità dei due vecchi basta appena per ispiegare in qual modo e' possono cadere in lacci così palpabili. Non è egli ancora fuor d'ogni verisimiglianza che Zerbinetta la quale, nella sua qualità di zingana, dee ben saper nascondere una marioleria, se ne vada a correre per la strada, e a raccontare al primo ch'ella incontra, cioè a dire a Geronte medesimo, in che maniera Scapino ha trappolato Geronte? La farsa del sacco, in cui Scapino fa entrare questo vecchio per portarlo via e batterlo sotto pretesto di difenderlo, è del tutto posticcia e inopportuna; laonde Boileau ha giustamente biasimato Molière d'aver in questa occasione messo insieme Terenzio con un cantambanco.

Non bisogna dimenticare che le *Fourberies de Scapin* sono una delle ultime produzioni di Molière. Questa comedia ed altre ch'egli compose verso

la fine della sua vita, come *Monsieur de Pourceaugnac*, *La comtesse d'Es-carbagnas*, ed anche *Le malade imaginaire*, dimostrano a bastanza ch'egli invecchiava, senza che il suo ingegno acquistasse quella maturità che gli avrebbe fatto rifiutare opere così poco forbite. Ma spesso ci lavorava in fretta, senza pensare alla posterità; e se talvolta si sottopose a regole severe, forse lo dubbiamo piuttosto alla sua ambizione e alla brama d'essere annoverato fra li scrittori classici del bel secolo, che ad un interno trasporto verso la perfezione in un genere più elevato.

Le pretensioni degli Aristarchi francesi pe' l'loro autor favorito si fondano principalmente sopra *L'école des femmes*, il *Tartufe*, *Le misantrope* e *Les femmes savantes*; comedie che per ogni rispetto sono composte con molta diligenza. Noi cominceremo a stabilire, una volta per sempre, che lasciamo a' Critici francesi d'apprezzare il merito dello stile e della versificazione. Le bellezze di questo genere non sono mai che una condizione secondaria; e credo che l'eccessiva importanza, attribuita in Francia all'elocuzione tanto nella poesia, quanto nella prosa, abbia pregiudicato, segnatamente nella tragedia, allo sviluppamento d'altre bellezze più essenziali all'arte drammatica. Le nostre osservazioni critiche non toccheranno in conseguenza che lo spirito e la disposizione generale delle comedie che abbiamo nominate.

La più vecchia di queste comedie, *L'école des femmes*, mi pare anche la migliore. L'allegria, la forza comica e la rapidità dell'azione vi si trovano assai più che nelle altre. Idea certamente felice è quella di supporre che

un uomo, già su 'l tramonto e voglioso nondimeno d'ammogliarsi, allevi una fanciulla in una totale ignoranza d'ogni cosa, affinchè ella gli resti fedele, e che il risultato di tale educazione sia precisamente il contrario di ciò ch'egli voleva ottenere. Questa invenzione per altro non era nuova; poco prima di Molière, Scarron avea tolta da una novella spagnuola la sostanza d'un piccolo racconto su 'l medesimo soggetto. Ma non si poteva imaginar niente di meglio, che di trarne profitto per la scena; e l'esecuzione è un vtro capolavoro. L'intreccio dell'*École des femmes* è vivacissimo: tutto scaturisce dalla medesima sorgente; non v'è nulla di languido, nulla s'arresta; non ci ha nè mezzi nè accidenti estranei; e la sola cosa che riprender si possa in detta comedia, è lo scioglimento alquanto arbitrario che succede per via d'un'agnizione. Le innocenti astuzie e le ingenue confessioni dell'Agnese sono piene d'attrattive; le imprudenti confidenze del giovine amante al suo rivale sconosciuto, l'ira concentrata del vecchio, tutto in somma concorre a formare una serie di scene comiche del genere più delicato a un tempo e più giocoso.

Solo per dimostrare quanto poco l'inosservanza di certe verisimilitudini pregiudichi a' piaceri del teatro, accennerò qui tutta la libertà che si prese Molière nella scelta del luogo della scena. Non mi fermerò a far notare quanto sia improbabile che Arnolfo, il quale tiene rinchiusa l'Agnese con tanta precauzione, s'intrattenga sovente con essa in istrada o sovra una pubblica piazza: ma dirò che se Orazio ignora che Arnolfo è lo sposo futuro della sua bella, e sì gli

confida il suo segreto, egli è perchè questo medesimo Arnolfo piglia un finto nome quando s'introduce appresso di lei. Orazio dunque dovrebbe andare a trovarlo in casa sua, e non già davanti alla porta dell'Agnese, ove sempre lo incontra, senza che una tale circostanza gli faccia concepire il minimo sospetto. Ora, perchè mai i Critici francesi darebbero tanta importanza a regole così futili, se confessar pur devono che i loro più grandi maestri non sempre le hanno osservate?

Il *Tartufe* è una pittura evidentissima dell'ipoecrisia, e che offre i contrasegni più esatti di questo vizio; egli è una eccellente satira seria; ma, salvo alcune scene, non è una commedia. Si va generalmente d'accordo che lo scioglimento è cattivo, siccome quello che dipende da un mezzo alieno dal drama: esso è biasimevole ancora per un altro verso; ed è che lo stato d'Orgone, a un pelo per essere espulso da casa sua e messo in prigione, fa nascere l'idea d'un pericolo reale e ben differente dal ridicolo imbarazzo in cui il poeta comico avrebbe avuto il diritto di gettarlo per fargli pagare il fio della sua cieca fiducia. Si vede quivi manifestamente lo scopo serio del lavoro; ed il pene-girico del Re non è altro che un'umile dedizione con la quale Molière implora li ausili del monarca contra la vendetta degli *machettoni*.

Anche nelle *Femmes savantes* il motteggio prevale alla giocosità; l'intreccio, debole e senza interesse, si scioglie, secondo il costume di Molière, con un mezzo arbitrario e fuor del soggetto. Si potrebbe tuttavia perdonare a queste imperfezioni dell'arte in grazia della forza della sa-

tira. Ma per questo rispetto eziandio la dipintura de' costumi che presenta il drama è troppo esclusiva e presa sotto un punto di vista troppo limitato. Non si ricerca dal poeta comico ch'egli sempre collochi a fianco d'una stravaganza dello spirito l'opinione ragionevole opposta; ciò sarebbe lo stesso che palesar troppo metodicamente l'intenzione d'istruire lo spettatore; ma si possono benissimo dipingere due pazzie contrarie, l'una accanto dell'altra, e in un modo egualmente giocoso. Molière si fece beffe dell'affettazione d'una falsa cultura dello spirito e della stolidità presunzione d'un vano sapere; ma l'orgoglio dell'ignoranza e lo sprezzo di qualunque cultura intellettuale sono pur cose ridicole; nè può negarsi che la maniera di pensare che l'autore ne dà per giusta e ragionevole, molto s'avvicini a queste altre stravaganze. I personaggi sensati del drama; — il padrone di casa e suo fratello, la figlia e il suo amante, e per sino ad una fantesca la quale non sa il francese —, tutti procurano di farsi onore di quello ch'è non sono, di quello che non hanno, e di quello che non fanno, altresì come di tutto ciò che si sforzano di non essere, di non avere, e di non sapere. Secondo tutte le apparenze, sono le sue proprie opinioni che Molière esprime nell'angusta dottrina di Crisalo su la destinazione delle donne, in quella di Clitandro su la poca utilità del sapere, e altrove ancora in lunghe dissertazioni su la misura delle cognizioni che convengono a un uomo di garbo. Egli è certamente biasimevolissimo d'aver fatto sbeffeggiare Trissotino come un uomo vile e interessato; imperciocchè sotto questo

personaggio Molière indicava uno scrittore ancor vivente, il cui nome non era pure che leggermente mascherato. La vanità d'autore saria piuttosto una guarentigia contro alla cupidità del denaro; giacchè, per giungere alla fortuna sacrificando il sentimento dell'onore, ci sono carriere ben più vantaggiose che non è quella del letterato.

Il *Misanthropo*, com'è noto, fu da prima ricevuto freddamente dal Pubblico. Questa commedia è ancor meno allegra di quelle fin qui ricordate; e ancor meno vivace ne è l'intreccio, o piuttosto non ce n'ha del tutto. Alcuni lievi accidenti servono a mantenere una debole apparenza di movimento dramtico, ma non hanno fra loro alcun legame. A questo numero appartengono la disputa con Oronte su 'l sonetto, e la maniera con la quale essa finisce; la sentenza del processo di cui si parla continuamente; in fine il modo ond'è mascherata Celimena in grazia della vanità dei due marchesi e della gelosia d'Arsinoe. Oltre a ciò, il disegno generale di questo lavoro non è tampoco verisimile. Lo scopo dell'autore fu di dipingere al vivo un carattere; ma li uomini non parlano punto del carattere loro, nè lo fanno conoscere se non per mezzo delle relazioni ch'è sostengono co' loro simili. Ora, come mai si può dare che Alceste scelga per amico un personaggio qual è Filinto, le cui opinioni sono diametralmente opposte alle sue? Finalmente la commedia è equivoca; e in ciò consiste il suo maggior difetto. Il punto in che Alceste ha ragione, e quello in ch'egli ha torto, sarebbero difficili a determinare; e io temo che il poeta stesso non se n'abbia ren-

duto un conto esatto. Nondimeno egli è questo Filinto con la sua molle e debole indulgenza, co' suoi eterni sermoni in favore del corso ordinario della vita, egli è desso che si volle dipingere da Molière per l'uomo amabile ed assennato. Alceste ha mille volte ragione contra la leggiadra Celimena; l'unico suo torto è la sua debolezza per essa: egli ha ragione nelle sue lagnanze sopra la corruzione della società; nessuno gli contrasta le cose di fatto ch'egli sostiene: ma egli si ha il torto di produrre in mezzo le opinioni sue con tanta violenza e con sì poca opportunità: tuttavia, poichè finalmente egli non può entrar mallevadore a sè stesso d'usar quella specie di dissimulazione necessaria per vivere in pace con coloro che lo circondano, ha tutte le ragioni di preferire la solitudine alla vita del mondo. Rousseau se' già notare quest'ambiguità morale del *Misanthropo*, onde nasce che le cose medesime più degne di rispetto sembrano messe in ridicolo. Nondimeno il giudizio di Rousseau in questo proposito non era totalmente imparziale, poichè egli stesso aveva in faccia agli uomini, nel suo proprio carattere e nel suo procedere, un'evidente rassomiglianza con Alceste; inoltre egli non conobbe, per altri rispetti, lo spirito della commedia, e tenne per essenziali al genere varj difetti di cui non si può dar carico che agli autori.

Ecco dunque a che si riduce questa filosofia morale che s'è tanto vantata nel preteso capolavoro di Molière. Da tutto quello che abbiamo fin qui detto, mi credo quindi in diritto d'affermare, contra l'opinione dominante, che Molière, più che in ogni altro genere, è stato felice nel

comico burlesco, e che il suo ingegno al pari che la sua inclinazione erano per la farsa; laonde egli dettò farse insino all'ultimo della sua vita. Le sue composizioni serie in verso offrono sempre alcune tracce di sforzo, e ci si vede un non so che di stentato così nel disegno, come nell'esecuzione. Il suo amico Boileau gli comunicava probabilmente le sue idee su 'l riso grave e su la fredda lepidezza; e allora Molière si risolveva, dopo che si era abusato della buffoneria, a sottomettersi alle leggi del buon gusto e della regolarità. Egli studiavasi d'accozzar due cose inconciliabili di loro natura, — la dignità e la giososità. Si trovano pure nelle sue comedie in prosa alcuni indizj di quell' amore satirico e didascalico ch'è propriamente alieno dalla commedia: esso apparisce nella maniera ond'egli si versa continuamente contra i medici e i procuratori nelle sue dissertazioni su 'l tenore del gran mondo, e in generale ovunque si vede ch'egli non si contenta di divertire, ma che vuol combattere o difendere certe opinioni, e che in somma l'intenzion sua è d'istruire.

La classica riputazione di Molière conserva le sue comedie su 'l teatro, benchè le sieno sensibilmente invecchiate per rispetto alle maniere della società e alla dipintura de' costumi. È questo un pericolo che minaccia necessariamente quell'autor comico, le cui opere non posano in qualche modo sovra una base poetica, ma sono fondate unicamente sopra quella fredda imitazione della vita reale che mai non può far paghi i bisogni della fantasia. Li originali di certi ritratti di Molière sono da gran tempo spariti. L'ingegno che aspira all'immor-

talità bisogna che si eserciti sopra soggetti che il tempo non possa mai rendere inintelligibili, e dipingere la natura umana piuttosto che i costumi del tale o del tal secolo.

Pochi sono i poeti comici contemporanei di Molière che si possano citare a fianco di esso. Corneille, avanti che avesse composte le sue tragedie, si avea fatto nome imitando alcune comedie spagnuole. Il solo di questi lavori che sia rimasto su le scene, è il *Menteur*, imitato da Lope de Vega, e che, secondo me, non dà segno di verun talento comico. Un poeta avvezzo a camminar su i trampoli non ha che movimenti goffi in un genere dove bisogna passeggiare a fior di terra, ma con garbo e leggerezza. Scarron non aveva ingegno che per travestimenti, e ne mise più volte su la scena in comedie tolte dal teatro spagnuolo. Due di queste comedie, *Jodelet* e *Don Japhet d'Arménie*, si rappresentano ancor qualche volta come farse di carnevale, e sempre con molto successo. L'intreccio del *Jodelet*, che pertiene a Don Francesco di Roxas, è eccellente; e Scarron col suo stile e con le sue giunte non poté sfigurarlo interamente. Tutto ciò che manca in tal commedia di finezza e di gusto, proviene dall'autor francese, e contrasta con lo spirito delicato della poesia spagnuola. Scarron è nondimeno uno scrittore del secolo di Luigi XIV, e gode di qualche riputazione. La lingua francese fece bene ad interdirti lo stile burlesco: altre favelle possono comportarlo, ma in francese, ogni poco che si cessi di parlare e di scrivere con nobiltà e sceltezza, si cade nella vulgarità più disgustosa. Il *Don Japhet* è una burla grossolana d'un pazzo

ridicolo. L'originale di questa commedia spetta al genere così nominato dagli Spagnuoli *Comedias de figuron*: io non dubito che Scarron non l'abbia guastato imitandolo, e, ciò che più nuoce, si è che le sue esagerazioni sono stravaganti senz'essere giocose.

Racine si aperse una strada che si può chiamar nuova, appropriandosi il soggetto de' *Litiganti* d'Aristofane. Sotto questo aspetto una cosiffatta commedia è rimasta unica nel suo genere. L'intreccio non è che un lieve giuoco dello spirito; ma i ridicoli, messi in evidenza, sono tutti della medesima classe, concorrono al medesimo effetto, e formano un complesso che ben consuona alle grottesche figure degli uscieri e de' procuratori. Parecchi versi di quest'opera sono motti spiritosi a un tempo e tratti di caratteri; altre facezie appartengono a quell'allegria senza scopo, vera ispirazione del genere comico. Di qui si può giudicare che Racine sarebbe divenuto un rivale formidabile per Molière, s'egli avesse continuato a esercitare il raro ingegno onde avea dato saggio ne' *Plaideurs*.

Rimangono ancora al teatro alcune commedie di Boursault, autore contemporaneo di Molière, benchè d'un'altra generazione, e che volle essere suo emulo. Egli non compose che certe commedie chiamate *pièces à tiroir*, genere secondario, di cui Molière diede il primo l'esempio ne' suoi *Fâcheux*. Queste commedie, ove le scene si succedono accidentalmente, possono avere una total corrispondenza co' mimi degli antichi. Sono esse opportunissime a far brillare un attore il quale abbia il talento d'imitar le abitudini individuali, come quegli che ritorna più

volte su la scena co' il nome di personaggi differenti, caugiando prontamente abito e maniere. Ma sempre è d'uopo che tali commedie si circoscrivano ne' limiti d'un solo atto, sì perchè la mancanza di movimento drammatico e l'uniformità del soggetto vi si fanno sempre sentire per mezzo alla varietà de' particolari, e sì perchè l'impazienza s'impadronisce ben presto degli spettatori. Le commedie di Boursault, che del resto non mancano di merito, sono troppo lunghe e troppo diffuse. Era certamente un'idea originale il dipingere Esopo, — questoschiavo, quest'uomo contraffatto della persona —, in possesso del favor della Corte: ma in ambedue le commedie, *Esopo à la ville* ed *Esopo à la Cour*, le favole che si veggono perpetuamente succedere a ciascun tratto importante, sono troppo affogate in una morale prolissa, non solamente escono fuori del dialogo, ma non sono in veruna guisa intrecciate co' il tessuto dell'intrigo, come la favola di Menenio Agrippa in Shakspeare: d'altra parte, questa maniera infantile di dar lezioni non s'accommoda a' tempi moderni. Nel *Mercure galant* si fa la mostra di ridicoli d'ogni specie che vengono a portare le loro lagnanze al compilatore del Giornale. Abbiamo una commedia tedesca, molto gustata, la struttura e li accidenti più comici della quale sono assolutamente i medesimi. Quello dei due autori che copiò l'altro, doveva almeno citar la sua fonte.

Molto tempo dopo la morte di Molière, apparve Regnard, al quale d'ordinario si concede il secondo grado fra i poeti comici. Regnard era una specie d'avventuriere, il quale, poich'ebbe corso lungamente il mondo, si fece poeta drammatico: egli scriveva

alternamente le scene francesi del teatro italiano che fioriva ancora sotto la direzione del Gherardi, e faceva per suo conto delle comedie regolari in versi. La prima ch' egli compose, *Le joneur*, è vaniata con ragione, ed è riputata la migliore di tutte. L'autore conoscea per esperienza la passione del giuoco e la vita ch' essa fa condurre; laonde la sua comedia è un quadro al naturale, dipinto con forza, e a un tempo senza esagerazione. L'iotreccio e li accessori sono immaginati con ingegno e coovenevolezza, tranne due caricature di cui si sarebbe potuto far senza. I difetti del *Distrain* non sono quelli solamente ch' io ripresi altrove nelle comedie di carattere abbozzate troppo metodicamente; ma ci ha un vizio fondamentale nel soggetto. La distrazione, propriamente parlando, non forma un carattere. L'abitudine di vivere co' l pensiero in un'altra sfera da quella in cui siamo, cagiona degli errori che simigliansi tutti, e che non offrono tra di loro alcuna gradazione; perciò ne possono divertire in una piccola farsa, ma non meritano il grande apparecchio d'una comedia in cinque atti. Regnard non fece in certa guisa che mettere su la scena una serie d'aneddoti che La Bruyère avea già raccolti sotto un medesimo titolo. L'esecuzione del *Légataire universel* dimostra maggior talento comico; ma la mancanza di sentimento morale nell'idea stessa del drama è cagione che questo talento fu indarno profuso. La Harpe tiene il *Légataire universel* pe' l capolavoro dell'allegrezza comica. Ma, per dir vero, ella è una trista allegrezza. Qual soggetto di riso! Un vecchio fracassato è per morire; alenni giovinastri malvagi lo tormentano per la sua credità, e fa-

hricano in suo nome un falso testamento intanto che lo credono agonizzante. Se mai scene cosiffatte eccitassero al teatro applausi ponderati e scrosci di risa, bisognerebbe conchiudere che li spettatori hanno la medesima leggerezza e la mancanza medesima di delicatezza che tanto ne disgusta nell'autore del *Légataire*. Noi mostrammo già altrove quanto importi che l'autor comico, sotto le forme dell'indifferenza, abbia in realtà grande rispetto per le idee della morale; poichè una lieta impressione è necessariamente turbata sì tosto che vi si mesce o sdegno o pietà.

Il comediante Le Grand era coetaneo di Regnard; egli è uno de' primi poeti comici che abbia composto con ispirito alcune piccole comedie in versi; genere in cui la Francia produsse di poi tante leggiadre cosarelle. Egli ha conservato assai meno riputazione che Regnard; e La Harpe lo tratta con pochissima stima. Quanto a me, confesso che apprezzerei molto il suo ingegno, quando bene egli non avesse scritto altro che *Le Roi de Cocagne*, farsa eccellente, pazzia amabile e piena di senso, ove sfavilla quello spirito fantastico ch' è sì raro in Francia, ed ove regna una viva e dolce giocondità, la quale, tuttochè venga spinta alcuna volta fino ad una specie di delirio, non cessa mai d'essere leggiere e inoffensiva (57). Ella porge un esempio sensibile della maniera con la quale, evitando le indecenze e le allusioni personali, sarebbe facile d'introdurre su la nostra scena moderna il genere d'Aristofane, o vero, per parlar più esattamente, quello d'Enpoli che pure avea messo in drama la favola d'un paese di Cocagne. Le Grand non conosceva di certo il teatro comico de'

Greci; egli fu dunque interamente debitore al proprio genio (non mi dubito d'usar questa parola) dell'idea d'un genere allor nuovo assolutamente. L'esecuzione del suo drama è così elaborata, come quella d'una commedia regolare; classe ond'essa è esclusa nell'opinione de' suoi concittadini, in grazia del meraviglioso del soggetto, de' cambiamenti di decorazioni, e dell'introduzione della musica. In generale, i Critici francesi si mostrano indifferenti o anche contrari a tutti i voli della vera fantasia. Acciocchè un'opera ispiri loro qualche stima, bisogna che porti l'impronta d'una difficoltà superata a stento. In mezzo a un popolo volubile, essi hanno occupato il posto d'onore della pedanteria; essi confondono l'amabile leggerezza, che non ripugna in verun modo alla profondità dell'arte, con quella leggerezza superficiale ch'è vera mancanza di spirito, non meno che di carattere.

Il secolo XVIII produsse in Francia parecchi poeti comici di secondo e di terz'ordine, ma nessun ingegno sovrano che abbia veramente allargato i confini dell'arte; perciò si è deciso invariabilmente che Molière è tal poeta da non si poter avanzare; e questa opinione è divenuta più che mai un articolo di fede. Siccome il disegno di quest'opera non mi permette di parlare delle produzioni di quell'età tanto minutamente quanto sarebbe necessario per guidare alle osservazioni generali in proposito di ciascun drama in particolare, così, avanti che passiamo a quelle che s'attireranno di bel nuovo i nostri sguardi, farò qui ancora alquanto riflessioni su lo spirito della commedia francese.

Se la mancanza di movimento e le

lunghe dissertazioni in dialogo sono difetti che si sono andati perpetuando da Molière infino a' di nostri, le convenzioni ricevute per la tragedia hanno egualmente esercitato su la commedia regolare una influenza che non può non essere riconosciuta. Le commedie francesi di quest'ultimo genere, allorchè sono in versi, hanno le loro lunghe tirate, di pari come le tragedie, e v'è pure una circostanza che contribuisce a dar loro una cotal durezza cerimoniale. Appresso le altre nazioni, i soggetti comici sono quasi tutti presi dalla vita cittadina, e ciò per motivi ch'è facilissimo a comprendere; in Francia, per l'opposito, sono le classi superiori della società che lungo tempo hanno formato il cerchio entro cui s'è rinebbina la commedia: da per tutto vi si sentiva l'influenza della Corte, qual punto centrale di tutte le vanità. Quelli fra li spettatori, i quali pe' l'oro grado non avevano accesso nel gran mondo, trovavano una certa compiacenza a vedersi su la scena in relazione con marchesi e cavallicri; e mentre che l'autore metteva in derisione le follie alla moda, essi procacciavano di cogliere alcune gradazioni di quelle maniere del bel mondo così desiderabili e così privilegiate. La società rintuzza tutto ciò che v'è d'angoloso ne' caratteri; la persecuzione de' ridicoli è l'uniro suo studio, e per conseguente essa ne rende abili a stare in guardia contra le osservazioni degli altri. Ma allora cessa il comico schietto e gioviale della classe cittadina, e ve ne sottentra un altro a cui la sola società ha dato origine, e che porta sempre il carattere di voto che aver dee necessariamente un'esistenza priva di scopo e di profitto. Quello che forma

il soggetto dell'alta comedia, come la chiamano in Francia, non è la vita, ma la società, questa lotta continua di vanità differenti che non possono mai ridursi a uno stato di pace. In simili comedie, l'abito ricamato, il cappello sotto al braccio e la spada al fianco sono condizioni essenziali, e tutta la dipintura de' caratteri si restringe alla fatnità per li nomini, ed alla civetteria per le donne. La monotonia e l'insipidezza delle composizioni non sono allora che troppo spesso rendute più manifeste dal condimento di quella leggerezza di principj ch'era di gran moda ostentare durante la prima metà del secolo XVIII, sotto la reggenza e sotto il regno di Luigi XV. A que' tempi si vide comparire il carattere dell' *Homme à bonnes fortunes*, del favorito delle donne, che da stanco e sazio fa pompa delle sue troppo facili conquiste. Non sono li autori comici che inventarono questo carattere; essi non fecero che copiarlo con tutta l'esattezza d'un ritrattista: il che vien comprovato, non che da altro, da tante Memorie del secolo scorso, e da quelle ancora d'un uomo come il sig. De Besenval. Noi siamo scandalizzati della sensualità che si mostra senza velo nelle comedie greche; ma non riuscirebbe forse assai più dispiacevole a' Greci il vedere nelle comedie francesi tanti trionfi ambiti per mera vanità appresso a donne maritate? Il trasporto de' sensi ha de' limiti stabiliti dalla stessa natura; ma quando la vanità si compiace nel vestir le forme della stanchezza e della sazietà, essa guida alla più nauseante corruzione. Si dirà forse che i poeti comici, facendo del matrimonio il costante argomento delle beffe de' loro damerini, e aprendo un libero campo

al loro spirito per rispetto alle relazioni con le donne, vollero criticare le stravaganze che dominavano di que' tempi? Ciò può darsi; ma le loro opere non erano manco pericolose. Essi non potevano ripromettersi di correggere in tal guisa le genti del bel mondo, le quali, se bene formanti un piccolissimo numero, hanno per niente tutto che loro non s'assimiglia; e quanto agli uomini d'un ordine meno elevato, l'esempio di cotesti enti privilegiati, i cui torti medesimi hanno un certo che di lustro e di grazia, sarà sempre troppo seducente a poter mai divenir utile. E d'avvantaggio, se trattasi del vero comico, la rilassatezza de' costumi dell'alta società non ha pur ombra di giocoso. In parecchie comedie, dove uno scimunito qualificato è quello che dà la legge, come per esempio nel *Chevalier à la mode* di Dancourt, non pur si sente non so che noja, ma un vero disgusto per quella dipintura della intera mancanza d'ogni principio morale, che, se ben vera, non è però nè poetica nè naturale.

Bisogna eccettuare dal novero di quelle che meritano tali rampogne, due autori fecondi o almeno abbondanti, l'uno in versi, e l'altro in prosa, — Destouches e Marivaux. Egli furono in voga, nella prima metà del secolo XVIII, appresso de' loro contemporanei; ma poche sono le opere che sieno loro sopravissute in su la scena. Destouches era un autore moderato, placido, perfettamente onesto ne' suoi divisamenti, che componeva con molta tensione di mente alcune comedie regolari, ov'egli non si sarebbe dispensato dai soliti cinque atti, ed ove, salvo la giocosità obbligata di Lisetta e di Frontino, non ci ha nulla di veramente allegro. Egli

non aveva a temere d'essere trasportato, per vivacità di fantasia, fuor del tenore dell'alta comedia, e di cadere nella familiarità del genere disprezzato della farsa. Dotato d'un ingegno mediocre, senza originalità e senza brio, senza ricchezza d'invenzione, e ancora senza osservazioni ben fine su li uomini e su la società, egli dimostrò non pertanto in modo onorevole nel *Glorieux*, nel *Philosophe marié*, ed anche nell'*Ir-résolu*, quanto possano la fatica e la costanza dello zelo. Altre sue comedie, come l'*Ingrat* e l'*Homme singulier*, sono lavorate sopra idee mal concepite; e chiaramente si vede da questo esempio come un poeta, qual fu Destouches, il quale abbia di continuo sott'occhio il *Tartufe* e il *Misanthrope* per l'ideale della perfezione, non ha che a fare un passo ancora per uscir fuori interamente del dominio della comedia. Queste due composizioni di Molière non sono fiacole da guidar l'ingegno de' suoi successori, ma scogli contra i quali essi vanno a rompere. Per me basta che un autor comico renda omaggio, nella sua Prefazione, al *Misanthrope* e lo chiami suo modello, perch'io sapia anticipatamente ove lo condurranno i suoi sforzi. Egli sacrificherà l'ispirazione e la giovialità, il vero brio della poesia, al serio composto d'un'imitazione prosaica della vita, e ad applicazioni d'utilità giornaliera, decorate del titolo di morale per imporle rispetto.

Che Marivaux sia ammanierato, è cosa sì generalmente riconosciuta in Francia, che s'inventò pure, per indicare il suo stile, una parola a parte, — il *marivaudage*. E nono tuttavia confessare ch'egli ha una maniera sua

propria, e che a primo aspetto essa non è priva d'una cotal vaghezza. Non si potrebbe negargli una certa finezza d'ingegno, fuor solamente ch'ella si esercita sopra oggetti troppo frivoli. Noi dicevamo che il comico fondato sopra l'osservazione era al suo colmo, allorchè una qualità si mostra precisamente a noi, mentre chi la possiede, meno se n'accorge, o mentre ch'egli si studia, quanto può il meglio, di nasconderla. Marivaux ha voluto applicar questa idea alle inclinazioni tenere; e di fatto l'ingenua espressione de' moti dell'anima che involontariamente si tradiscono, appartiene alla sfera della comedia. Ma nelle opere di Marivaux questa ingenuità è preparata con soverchio artificio; essa ricerca di troppo l'approvazione, e troppo si compiace a farsi palese. Parmi di veder que' fanciulletti che fanno a capo nascondere; e non possono mai star cheti nel loro cantuccio, e ad ogni piè sospinto sporgono la testa per guardare se alcuno li scopre; in somma bisogna conoscere Marivaux per comprendere che cosa sia l'ingenuità senza naturalezza e senza innocenza. In questo autore si scorge sempre lo scopo infin dall'origine; e quindi l'attenzione si porta subito su la via per la quale vi si giungerà. Ci sarebbe un vero sentimento dell'arte in un genere simile, se non diventasse superficiale e frivolo. Piccole passioni sono messe in giuoco da piccoli motivi; a piccole prove sono esse cimentate, e si procede a piccoli passi verso lo scioglimento. Il più si tratta d'una dichiarazione d'amore; s'impiegano mille seduzioni per ottenerla, o mille rigiri per concederla alla sfugiasca. Marivaux non ha dipinto caratteri,

nè inventati intrecci. Il nodo delle sue comedie è per lo più una parola mezzopronunziata che rimane sospesa su le labra, non si sa troppo d'ordinario il perchè. Del resto i suoi motivi sono così uniformi, che, letta attentamente una sua commedia, si può dire che si conoscono tutte. Nondimeno, a volerne dir ciò ch'io sento, egli avanza di lunga mano quelli autori che si attengono a una stretta imitazione della vita. Vi sono pur delle idee da raccorre, chi studiar voglia le opere di questo autore; poichè la sua maniera di considerar la commedia, tuttochè ristretta e circoscritta, ha non pertanto qualche cosa di particolare.

Come capi d'opera dell'alto comico si citano ancora due composizioni isolate di due poeti i quali, benchè pajan che v'impiegassero molto sforzo, con maggior libertà diedero segno del loro ingegno naturale in altri rami letterarj. Intendo parlare della *Métromanie* di Piron, e del *Méchant* di Gresset. Nella prima di queste comedie si trova dell'estro e dell'invenzione. Nel personaggio del giovine invaso dalla mania di verseggiare, Piron volle in certa guisa fare il proprio ritratto. Ma siccome ce la pigliamo sempre con dolcezza allorchè vogliamo farci belle di noi stessi, egli comparte al suo protagonista, insieme con un'amabile follia, un carattere nobile, un buon cuore e alquanto di spirito; delicato riguardo, che però non è troppo favorevole alla schietta allegria comica. Il *Méchant* è uno di que' drammi tormentosi che un misantropo atrabiliario potrebbe veder con piacere qual giustificazione dell'orror suo per la società, ma che solo possono produrre impressioni

ingrate sovra spiriti sereni e benevoli. A che prò la dipintura d'un'anima nera e priva d'ogni umano sentimento? d'un uomo che s'arma di freddo motteggio per soddisfare il suo tristo orgoglio e il suo desiderio di far del male senz'altro fine che il male stesso? Un tal carattere sarebbe a mala pena sopportabile se fosse il motore di grandi avvenimenti tragici; ma che farne, quand'esso non produce che piccole zitanie e malcontento nell'interno d'una famiglia?

E nondimeno, se dobbiam credere all'asserzione degli Aristarchi francesi, il *Glorieux*, la *Métromanie* e il *Méchant* sono le sole comedie che abbia il secolo XVIII da contraporre a Molière. Io per altro, meglio che a queste tre opere, darci la preferenza al *Pieux célibataire* di Collin d'Harleville. Ma s'io volessi trovare un oggetto di confronto per questo quadro di costumi sì pieno di verità, non in Molière, ma in Terenzio andrei a cercarlo. Una fina e giusta dipintura de' caratteri si congiunge felicemente in questa commedia a un intreccio che ferma l'attenzione, e si vede con piacere che una total dolcezza di sentimenti è l'anima di tutta quest'opera.

Fatte alcune osservazioni sopra generi accessori, quali sono l'Opera (il melodrama serio), l'Opera comica e il *Faudeville*, terminerò questa Lezione volgendo un rapido sguardo su lo stato attuale della scena francese.

Un genere serio, eroico, e che pur dovrebbe aspirare all'ideale, voglio dir la *grand Opera*, non ci offre che un solo poeta degno d'essere citato, cioè Quinault, il quale, se bene a' di nostri pressochè dimenticato, merita nondimanco i più grandi elogi. Egli

fu di buon'ora scoraggiato da Boileau ne' suoi tentativi tragici; ma più tardi mutò carriera, e il drama musicale gli procacciò grandi successi. Il Mazarino aveva introdotto in Francia il gusto dell'opera italiana. Luigi XIV si piccò tosto con li stranieri, desiderò che tale spettacolo eclissasse tutto quanto vedevasi altrove, con la magnificenza degli accessori, con le decorazioni, con le machine, con la danza, e volle che i giuochi della scena celebrassero non so che feste di Corte. Fu in questa occasione che Molière e Quinault composero, di concerto co' l maestro di cappella Lulli, l'uno de' *divertimenti*, l'altro de' drammi seri. Io non conosco abbastanza le antiche Opere italiane, per dire se Quinault le abbia imitate; ma crederei più presto ch'egli scegliesse i suoi modelli fra li Spagnuoli, ed abbia tolto in particolare da Calderon la forma de' suoi melodrami e de' suoi prologhi sovente allegorici. Vero è che la poesia vi spiega minor ricchezza; ma se ne vuol recar la colpa alla musica la quale sforzava Quinault a lasciarle meno spazio; oltrechè l'indole della lingua e del verso francese non si piega a quella magnifica abbondanza, a quella splendida prodigalità che s'avviene alla poesia spagnuola. Contuttociò, le opere di questo autore sono notabili pe' l loro andamento leggiere e vivace, e per la fantastica imaginazione che vi lampeggia. Per mio avviso, l'Opera seria non può rinunziare all'attrattiva del maraviglioso senza cadere in una soporifera monotonia. Egli è in questo ch'io trovo la via calcata da Quinault preferibile di lunga mano a quella che tenne il Metastasio molto tempo appresso (58). Il poeta italiano sa mi-

rabilmente secondare le intenzioni d'una musica che soltanto vuole esprimere i moti del cuore; ma dove mai si trova niente appresso di lui che colpisca l'imaginativa? (59). Alcuni lodano grandemente Quinault dell'aver sacrificato al gusto del suo paese la mescolanza dell'allegro e del serio; ma non saprei s'elli abbiano ragione. A rincontro, gli si fa rimprovero di troppo frivoli giochetti nell'espressione de' sentimenti; ma v'è mai diritto di richiedere da un leggier prestigio, qual si è l'Opera, la severità del tragico coturno? E perchè la poesia non avrebb'essa ancora i suoi arabeschi? Io credo d'essere nimico dell'ammanierato, quanto verun altro; ma bisogna intendersi su 'l grado di natura e di verità che si può richiedere da ciascun genere (60). La semplicità de' versi di Quinault è la medesima che quella del madrigale; s'egli cade di quando in quando nel lezioso, esprime altre volte delicate commozioni con una grazia incanteatrice e con la più dolce armonia. L'Opera dovrebbe simigliare a' giardini d'Armida:

Dans ces lieux enchantés la volupté préside.

I voluttuosi delirj del sentimento non vi dovrebbero essere dissipati che dalle meraviglie dell'imaginazione. Da che ci siano figurati una volta, in luogo di personaggi reali, enti senz'altro linguaggio che il canto, siam ben vicini a idearcene di quelli senz'altro scopo che l'amore, — affetto che spazia sopra i confini della region de' sensi e dell'anima. Due invenzioni straordinarie possono diventar naturali, l'una per mezzo dell'altra.

Quinault è rimasto senza successi; e quanto mai l'Opere francesi

d'oggi sono inferiori alle sue, così pe' l' disegno, come per l'esecuzione! Si è voluto mirare all'eroico e al tragico in un genere che non è punto capace di simili effetti. In cambio di trattare con fantastica libertà le favole della mitologia, o de' soggetti presi nelle pastorali e ne' romanzi di cavalleria, si ricorse all'istoria, si pretese di pigliar la forma della tragedia, e mercè di questo serio opprimente e di questa regolarità pedantesca s'è tanto ottenuto, che la noja regna oggimai all'Opera co' l' suo scettro di piombo.

Io non parlerò de' difetti che provengono dalla musica, nè della monotonia del recitativo, nè de' giuochi di forza de' cantanti, nè della difficoltà d'accordare la lingua francese con la composizione musicale, ogni poco che questa si alzi sopra le tenui modulazioni dell'antica *romance* (61); tocca agl'intendenti di musica il pronunziare su questi punti diversi.

L'Opera comica, le cui pretensioni sono più modeste, corrisponde assai meglio a ciò che l'arte ha diritto d'aspettarsene. E primamente, il maestro di cappella vi si trova a suo maggior agio, poichè non ha bisogno d'uscir fuori nè dello stile nè del genere nazionale. L'immediato passaggio dal canto alla semplice declamazione, ch'è biasimato da Rousseau come una mescolanza eterogenea di due linguaggi troppo differenti, può spiagere all'orecchio, ma negar non si potrebbe che sia vantaggioso alla struttura del drama. Nel recitativo, che d'ordinario non è inteso che mezzo, — giacchè di rado viene ascoltato con attenzione —, non si può sviluppare con qualche chiarezza se non se una favola semplicissima e

pochissimo complicata; quindi nell'Opera buffa degl'Italiani l'azione è totalmente negletta, ed essa non offre, anche al genere della buffoneria, se non situazioni uniformi che restano perpetuamente le stesse. L'Opera comica de' Francesi, all'incontro, quantunque lo spazio occupato dalla musica non permetta uno sviluppo drammatico ben compiuto, è tuttavia calcolata per l'effetto della scena, e parla all'immaginazione in un modo aggradevole. Quivi l'impaccio delle regole non impedisce al poeta di seguire le sue idee teatrali. Laonde ammiro in queste leggiere produzioni un movimento, una vita, un'attrattiva, che spesso non trovo in Francia in opere molto più forbite. Il notevole successo con cui le Opere di Favart, di Sedaine, e d'alcuni de' loro successori, sono costantemente rappresentate anche in Germania, ove il cieco rispetto per una letteratura straniera è già di lunga mano cessato, ed ove il gusto nazionale si è decisamente spiegato contra la tragedia francese; questo successo, io dico, non può essere attribuito unicamente alla musica; egli è dovuto a un vero merito poetico. Per non citare fra molti che un solo esempio, non posso fare ch'io non reputi per un modello di pittura teatrale la scena di *Raoul sire de Créqui*, ove i figliuoli del carceriere ubriaco fanno fugire il prigioniero. Oh come io augurerai alla tragedia de' Francesi, ed anche alla loro comedia in abito da Corte, tanto o quanto di questa vita ne' particolari, di questa realtà, di questa maniera di cogliere e d'arrestare il momento presente! Come mai non potremmo riconoscere vere ispirazioni romantiche in certe operette, quali

sono la *Nina* e il *Richard coeur de lion*?

Il *Faudeville* non è che una varietà secondaria dell'Opera comica. La differenza essenziale che ne lo distingue, si è che il poeta fa senza del compositore di musica, e ch'egli si contenta di scegliere certe arie conosciute e già diventate popolari. Io quanto al complesso musicale, non è questo di certo un perfezionamento; l'improvviso passaggio dal canto alla parola, che si rinnova sovente dopo due o tre colpi d'archetto, o dopo due o tre frasi, e la dissonanza che risulta dall'accozzamento di queste vecchie *romances* e di questi *ponts neufs*, di stili totalmente disparati, dee lacerare orecchie avvezze alla musica italiana; ma dove si comporti un tale inconveniente, bisogna confessare che non v'è nulla di più allegro e di più gradevole. Spesso ci può essere un tratto di spirito e un'aria di scelta d'un'aria, o in un'allusione alle sue antiche parole. Altra volta, alcuni scrittori che poteano spinger più avanti le loro pretese, come un *Le Sage* e un *Piron*, non isdegnarono di lavorare per il *Faudeville*, e ancora per il *Faudeville* de' burattini. Li spiriti vivaci e faceti che si consacrano adesso a questo genere, sono poco noti fuor di Parigi, nè se ne pigliano fastidio. Non è raro che parecchi di loro si uiscano insieme per mettere in luce, con una rapida succosità, le idee che loro ispira il calor della conversazione. La parodia delle nuove produzioni, l'aneddoto del giorno di cui parlano tutti i goccioloni della capitale, li fortiscono d'argomenti onde s'affrettano di cavar profitto. Questi *Faudevilles* son come dire i moscerini che

ronzano per l'aria in una sera di estate; talvolta ponzecchiano, ma sempre volteggiano lietamente, finchè il sole dell'occasione risplende per essi. Un drama, come il *Désespoir de Jocrisse*, che si rappresenta ancora dopo molti anni, può già esser tenuto fra queste produzioni efimere per un'opera classica che ha conseguita la palma dell'immortalità. È però vero che bisogna vedervi recitare quel famoso Brunet, il cui volto è quasi una maschera, e che è così iorsauribile nelle parti di goffo, come Pulcinella nella sua.

Considerando io tutte queste opere giocose d'un ordine secondario, nelle quali si trova un misto di facezia e di sensibilità, e dove l'autore e li spettatori s'abbandonano senza ritengo alle loro inclinazioni naturali, mi pare evidente che ciò che forma appresso de' Francesi la base dello spirito comico, sia la bonarietà schietta e gioviale, altresì come appresso degl'Italiani è la buffoneria (62), e appresso degl'Inglese l'*humour*. Questa bonarietà di cui parlo, s'incontra continuamente nelle classi inferiori della società dove non è stata ancor soffocata dal raffinamento de' costumi.

Quanto allo stato attuale dell'arte teatrale in Francia, tutto si limita, salvo poche eccezioni, a sforzi per introdurre su la scena una libertà drammatica, la cui idea è dovuta agli strasciari; e ogni giorno si rinvia più sempre alla speranza di veder comparire ne' due generi riconosciuti per regolari qualche cosa di veramente nuovo e che superi ciò che si possedeva per addietro. È raro che un nuovo drama otteoga un successo notevole; e in ogni caso non tal successo non è mai di lunga durata,

poichè prestamente s'accorge ognuno di non avere innanzi agli occhi se non cose già conosciute e a mala pena alterate da lievi cambiamenti.

Noi qui torniamo a discorrere degli scrittori francesi che assalirono il sistema nazionale su la linea di separazione de' generi, e su 'l complesso delle regole prescritte all'arte drammatica. Le querele che mosse La Motte, e appresso lui Diderot, e da ultimo Mercier, sono rimaste come voci che risonano nel deserto. Tale di fatto doveva essere la lor sorte; imperciocchè i principj ne' quali si sono fondati questi scrittori, tendevano a distruggere ogni specie di forma poetica, non già soltanto quella ch'è paramente convenzionale: essi ne rammentano l'orso della favola che occide l'amico, volendolo liberare da una mosca importuna. Un'altra cagione del loro poco successo si è che nessun di loro seppe corroborare la sua dottrina co' l' proprio esempio. Quando bene la loro idea fosse giusta, e si mettevano tosto dalla parte del torto, in grazia della falsa applicazione che ne facevano.

Il più notevole di cotesti Critici è Diderot. Lessing lo chiama il miglior giudice dell'arte appresso de' Francesi; ma io non saprei venire in questa sentenza. Non mi fermerò a dimostrare ch' egli non conoscea l'essenza della poesia e delle belle arti, quando attribuisce loro un fine puramente morale: senz'essere profondo nella teoria, si può esser divenuto intelligente per via dell'osservazione. Ma debb'egli meritare questo titolo colui che non ha una perfetta notizia delle condizioni, de' mezzi, e dello stile d'un'arte? Ed è propriamente in questo che le idee e i tentativi di Diderot mi riescono

molto sospetti. Questo spiritoso sofista fa delle scorribande nella provincia della Critica con una precipitazione così disordinata, che la metà de' suoi colpi feriscono l'aria. Egli confonde talmente il vero e l'erroneo, il noto ed il nuovo, l'essenziale e il frivolo, che in conclusione il maggior elogio che gli si possa fare, è dire che pur vale la spesa di svolgere tutto questo suo caos. Le idee ch'egli desidera di vedere effettuate, o non meritavano d'essere, o erano già state messe in pratica, se non in Francia, almeno altrove; e talvolta ancora sono ineseguibili. Egli ha ragione, senza dubbio, d'insurgere contra la formalità e l'etichetta della scena, contra l'eccessiva simmetria della struttura del verso, contra l'uniformità dello sceneggiare e della declamazione degli attori; ma insieme egli sbandisce ogni graudezza teatrale, nega a' suoi personaggi ogni maniera elevata d'esprimere i loro concetti, e in nessun luogo dimostra il motivo che gli fa preferire la prosa al verso nella tragedia urbana. Alcuni autori dietro a lui, e sventuratamente lo stesso Lessing, hanno estesa la medesima idea a tutti i generi drammatici. Essa però non ha verun altro fondamento che una falsa opinione intorno a' principj dell'illusione e della naturalezza (*). Egli è sicuramente in grazia delle istruzioni d'utilità giornaliera, che Diderot concede una preminenza sì poco meritata al drama sentimentale e alla tragedia urbana: due generi che non pertanto sono degni di

(*) Io sviluppai e confutai i principj di Diderot in un Trattato *Sopra la correlazione delle belle arti con la natura*, inserito nel 5.º fascicolo del Giornale intitolato *Prometeo*, pubblicato da Leone di Seckendorff.

qualche stima, e che si possono ancor trattare in un modo veramente poetico, benchè finora nessuno abbia ciò fatto. L'essenziale, al parer suo, non è la dipintura de' caratteri e delle situazioni, ma quella delle classi differenti della società e delle relazioni di famiglia, affinchè possa tal dipintura servir di esempio agli spettatori che appartengono alle medesime classi, o che hanno le medesime relazioni. Egli non s'avvede che in cotai modo si cesserebbe da ogni libertà d'anima e di spirito nel diletto delle belle arti. Con una intenzione similgiante a quella di Diderot, il poeta Frinico trascelse un avvenimento succeduto de' suoi giorni per soggetto d'una tragedia. Ma si ancora, siccome vedemmo, quest'opera di tanto spiaque agli Ateniesi, che, per punirne l'autore, lo condannarono all'amenda. Lo spettacolo d'un incendio notturno può destare la nostr' ammirazione, pe' magici effetti di luce che producono le fiamme in mezzo alle tenebre; ma come arde la casa del vicino, *jam proximus ardet Ucalegon*, siam poco disposti a godere di questo spettacolo pittoresco.

Si vede chiaramente che Diderot andò raccogliendo le sue vele, di mano in mano che da sè stesso metteva alla prova i suoi principj. La scrittura nella quale vie più egli esce fuori de' limiti, è una petulante produzione della sua giovinezza, ove s'affatica di rovesciare tutto il sistema tragico de' Francesi; egli è già meno violento ne' discorsi che accompagnano il *Fils naturel*; e finalmente è pressochè moderato nel Trattatello annesso al *Père de famille*. La sua critica si spinge troppo innanzi, per ciò che spetta alla forma e allo scopo dell'arte dramati-

ca; ma d'altra parte, essa è molto lontana dall'abbracciare un numero bastevole d'oggetti; e per tutto quello che riguarda tanto le unità di tempo e di luogo, quanto la mescolanza del serio e dell'allegro, esso Diderot è schiavo delle superstizioni nazionali.

I due drammi di cui parlavamo, produssero, al loro apparire, una sensazione poco meritata; ma già da molto tempo furono messi nel posto che lor si conviene. Lessing pronunziò severa sentenza contra il *Fils naturel*, senza però far rimprovero a Diderot della maniera malaccorta con la quale egli pose a ruba il Goldoni; ed a rincontro chiama il *Père de famille* un'opera eccellente, ma si dimentica di addurre i motivi del suo giudizio. Del resto, lo stile di questi due drammi in generale è ammanierato in grado estremo: i personaggi sono tutt'altro che naturali, e si rendono insopportabili con que' lor freddi cicalamenti sopra la virtù che appena si confarebbero a ipocriti, e con lo stucchevole abuso d'una pingolosa sensibilità. Noi altri Tedeschi possiam dir con ragione: *Hinc ille lacrymæ!* Di qui provengono tutte le lacrime onde fu d'allora in poi inondata la nostra scena. Diderot fece ancora grande ingiuria all'eloquenza drammatica con l'usanza ch'egli introdusse di notare distesamente lo sceneggiar muto de' personaggi. Egli è come se il poeta tirasse una lettera di cambio sopra l'attore, in vece di pagare di propria borsa (*). Senza dubbio tutti i buoni poeti drammatici pensano allo sceneggiar muto in mentre

(*) Mi sovviene d'aver letto in un drama tedesco, che non è peggiore di molti altri, la seguente istruzione per l'attore: *Lo fulmina co' suoi sguardi, ed esce.*

che scrivono; ma se l'attore ha d'uopo che gli si diano istruzioni in tal proposito, è da temere ch'egli non abbia pure il talento di seguirle con sagacità. Il dialogo debb' essere scritto di sorta, che un attore intelligente non possa ingannarsi circa il modo di cogliere le particolarità del personaggio da lui rappresentato.

Confessiamolo adunque: molto tempo prima di Diderot si conoscevano dipinture serie de' costumi, drammi commoventi, e tragedie urbane; anzi avevamo in tutti questi generi opere migliori di quelle ch'egli compose. Voltaire, che non riuscì mai bene nella commedia propriamente detta, diede nella *Nanine* e nell' *Enfant prodigue* una mescolanza di scene comiche e di situazioni tenere e toccanti, la cui parte seria merita veri elogi; e La Chaussée avèa già introdotto in Francia il drama sentimentale. Ma tutto questo, si dirà, era in versi. E perchè dunque preferir loro la prosa? Nondimeno la tragedia urbana diretta verso l'istruzione morale, e precisamente qual si volea da Diderot, era già praticata in Inghilterra; anzi fu tradotta in francese un' opera di tal genere, il *Beverley*, sotto il titolo di *Le joueur*. Il gusto pe' sentimenti romanzeschi che dominò buona pezza nel secolo andato, valse a prolungare alquanto l'esistenza del drama lacrimoso; ma la tragedia urbana non ha mai avuto in Francia gran successo, poichè troppo vi si ama ciò che ha dello splendore e dello sfarzo. Il drama di La Harpe, intitolato *Mélanie*, produce costantemente quella impressione d'angoscia ch'è l'effetto quasi inevitabile del genere e l'eterno suo scoglio. Ma non lascerò passare il nome di La Harpe, senza ch'io dica esserè a lui debitori

i Francesi della imitazione d'una tragedia greca, il *Filottete*, la più fedele e meglio adattata alla scena moderna che per ancora si fosse tentata. Quanto alla *Mélanie*, questo drama può forse esser buono a risvegliar la coscienza d'un padre che vuol forzare la figlia a vivere in un chiostro; ma per qual cosa mai li spettatori si hanno meritato un simile tormento?

Non si potrebbe negare che Diderot non abbia fondata in Francia una sorta di scuola, cui primamente appartengono Beaumarchais e Mercier. Beaumarchais non compose che due drammi nel senso del suo precursore, l' *Eugénie* e la *Mère coupable*; ma peccano pure entrambi de' medesimi difetti. La cognizione del teatro spagnuolo che l'autore s'acquistò nel paese medesimo, gli suggerì l'idea di mettere su la scena alcune opere d'un genere ritornato nuovo a forza d'essere stato negletto, voglio dire le opere d'intreccio. Egli non cercò tanto di far risaltare le sue produzioni con la dipintura de' caratteri, quanto per mezzo de' motti frizzanti e innanzi tratto per via di continue allusioni alla sua propria carriera come scrittore. Il disegno del *Barbier de Séville* è imaginato senza molta accuratezza: maggior arte e invenzione maggiore si scorge nel *Mariage de Figaro*; ma la morale è rilassata, ed anche a non voler considerare quest'opera che sotto il punto di vista drammatico, essa può tuttavia meritar de' rimproveri. In ambedue queste comedie non si veggono che caratteri francesi malamente travestiti alla spagnuolo (*). Contuttociò,

(*) De la Hérta, nell'introduzione al suo *Teatro spagnuolo*, dimostra quanto s'attoltoni Beaumarchais da' costumi e dagli usi del paese or' egli colloca la scena.

lo straordinario successo ch' elle ottengono ancora , potrebbe far conchiudere che in Francia il Pubblico non fa eco allo sprezzo de' Critici per la comedia d' intreccio. Egli è il vero per altro, che i mezzi co' quali riuscirono l' opere di Beaumarchais , sono alcuna volta alieni dall' arte drammatica.

Perchè Ducis , per far conoscere Shakspeare a' suoi compatrioti, abbia sottomesso alle regole francesi alcune tragedie del poeta inglese, non si può chiamar questo un avere ampliato il dominio dell' arte. Si riconoscono quà e là *disjecti membra poetæ*; ma tutto è così capovolto , così tormentato , e in luogo della ricca semplicità dell' originale ci si trova una confusione così penosa, che li stessi passi tradutti parola per parola perdono in certa maniera il vero lor senso. Il gran credito di cui godono tali tragedie, è dovuto senza dubio a questo, ch' elle offrono all' impareggiabile Talma un campo più vasto per ispiegare il suo talento; ma un simil credito a ogni modo è un sintomo notabile del disgusto che si ha per le vecchie strade battute, e del bisogno che sentono i cuori d' essere più profondamente agitati.

I teatri di Parigi sono astretti a certi generi fissi; e in questo la Poetica ha come un punto di contatto con la *Polizia*. Da ciò risulta che li sperimenti d' idee nuove, o di mescolanze inusitate degli antichi elementi, sono abbandonati a' teatri inferiori. Quivi sono in voga i melodrammi. Un uomo, pratico della statistica della scena francese, ha notato che da parecchi anni sono comparse pochissime tragedie e comedie regolari; ma che i melodrammi di per sè sorpassano in numero tutte le altre opere unite insieme. Avvertasi che in Francia per

melodrama non s' intende già , come appresso di noi (*Tedeschi*) una composizione drammatica ove i monologhi sono tramezzati da musica strumentale: nn melodrama francese è un componimento in prosa enfatica, il cui scopo è di rappresentar qualche cosa di maraviglioso, un' avventura favolosa o reale, con grande strepito di spettacolo, di movimento su la scena, di cambiamenti di decorazioni, e dove si radunano tutti li splendidi accessori che concorrono a colpire i sensi. Si potrebbe certamente cavar maggior profitto dal genio che mostra il popolo per questa maniera di opere; ma i più de' melodrammi sono composti con una negligenza talmente insopportabile, che ben chiamar li potremmo, s' è lecito così esprimerci, aborti del genere romantico.

Nella provincia della vera letteratura drammatica, i lavori d' uno scrittore, qual è Le Mercier, meritano certo l' attenzione degl' intendenti. Quest' uomo, pieno d' ingegno, si sforza di rovesciar tutte le barriere dell' arte; egli arde d' uno zelo così passionato, che niente gli toglie animo, nonostantechè ciascuno de' suoi nuovi tentativi metta quasi sempre la platea in un vero stato di guerra (*).

(*) Dopo ch' io diedi questo *Corso di Letteratura drammatica*, la rappresentazione del suo *Cristoforo Colombo* suscitò in Parigi un tumulto tale, che parecchi campioni del sistema di Boileau n' ebbero le membra contuse per voler adempiere i doveri della lor vocazione. Essi avevano pur troppo cagione di combattere da disperati; giacchè, se questo drama fosse ben riuscito, erano per avventura spacciate le sante unità insieme con quel buon gusto che vuole si separi per sempre la dipintura degli eroi da quella delle genti

Tutto ciò che ho detto fin qui, sembra indicare che il Pubblico francese, allor quando per caso dimentica le regole di gusto inculcategli come doveri dall'Arte poetica di Boileau, non è realmente così contrario, come si crede, alle libertà drammatiche dell'altre nazioni; e che ciò che sostiene in Francia un vecchio sistema, ristretto e limitato nelle sue conseguenze, è piuttosto un rispetto superstizioso, che una verace venerazione.

L'arte della declamazione è stata coltivata già da molto tempo in Francia con grandissima cura, soprattutto nell'alta comedia e nella tragedia. Sarebbe difficile di sopravanzare i buoni attori francesi in quanto al garbo e alla sicurezza del contegno, e in quanto pure alla precisione, alla eleganza, alla perfetta facilità con cui recitano i loro versi. Essi fanno sforzi inuditi per piacere, e s'approfitano, come d'un prezioso favore, di ciascun istante che passano in su la scena. È però vero altresì che l'estrema delicatezza del Pubblico e la salutare severità de' Gior-

nalisti mantengono appresso di loro uno zelo che non s'intepidisce giammai. Un'altra circostanza propizia all'arte loro si è che certe opere classiche, che il Pubblico non si stanca mai di veder rappresentare, sieno da molto tempo in possesso della scena: ora, siccome li spettatori le hanno, per modo di dire, scolpite nella memoria, così tutta l'attenzion loro si volge sopra lo sceneggiar degli attori, e sono pronti a notare la più lieve negligenza.

Nell'alta comedia il raffinamento della società francese assicura agli attori di quella nazione una grande superiorità; ma circa la declamazione tragica, bisogna che l'attore non tanto procuri di far brillare il proprio talento, quanto d'entrar nello spirito della composizione, e si può dubitare che ciò si pratichi in Francia. I poeti principalmente del secolo di Luigi XIV, s'io non m'inganno, durerebbono molta fatica a riconoscere le loro tragedie, come sono oggidì rappresentate.

La declamazione tragica vacilla in

mente. Il primo atto succede nella casa di Colombo; il secondo alla Corte d'Isabella; e il terzo ed ultimo su 'l vascello alla vista del Novo Mondo. Il poeta volle mostrare come un uomo il quale concepisce un gran pensiero, è lungamente ritenuto dallo spirito volgare e ristretto de' suoi contemporanei, e come l'ardore del suo entusiasmo trionfa alla fine di tutti li ostacoli. Colombo, appresso de' suoi, in mezzo al cerchio delle sue relazioni cittadinesche, è tenuto per pazzo; alla Corte non ottiene che a stento un debolissimo soccorso; e da ultimo, sopra il suo vascello, è per inscoppiare una sedizione, quand' ecco si scoprono le piagge sospirate, e il grido di *Terra! Terra!*, termina il drama. Ecco un'idea ed effetti che danno segno d'un vero sentimento

dell'arte; ma l'esecuzione lascia ancor molto da desiderare. In un altro drama di Le Mercier, che non è stato ancora nè rappresentato, nè stampato (*La journée des Dupes*), l'autore ha preso per argomento una trama famosa, sventata da Richelieu. Il suo quadro è d'una verità sorprendente, così per la dipintura de' fatti, come per quella dello spirito del tempo. È questa una comedia storica, ove il mendicante e il Re parlano ciascuno il linguaggio del proprio stato. Il poeta ha dimostrato come in politica leggieri motivi possono dare impulso a grandi avvenimenti. Egli ha dipinto la dissimulazione de' cortigiani in faccia agli altri ed a se stessi; in breve, egli ha svelata con grande sagacità tutta la macchina secreta de' rigiri di Corte.

Francia fra due estremi opposti, verso cui lo stile che regna nell'opere stesse, e il desiderio di produrre effetto, strascinano a vicenda li attori. Questi due estremi sono una dignità compassata, e una violenza disordinata: il primo di tali difetti dominava un tempo; il secondo prevale oggidì.

Bisogna sentir Voltaire a raccontare in che modo, a' tempi di Luigi XIV, Augusto pronunziava il suo discorso a Cinna e a Massimo. « Vedevasi arrivare Augusto con l'incasso d'uno smargiasso, coperto il capo d'una parrucca quadrata che discendeva davanti infino alla cintura; la qual parrucca era tutta sparsa di foglie di lauro, e sormontata da un ampio cappello con due ordini di piume rosse. Egli si adagiava sopra un gran seggiolone a braccioli e a due gradini; Massimo e Cinna sedevano sopra due piccoli sgabelli. La declamazione ampollosa stava bene a cotale comparsa. » Siecome allora, ed anche molto tempo appresso, si recitava la tragedia in abito da Corte, con una gran gorgiera, spada e cappello, li attori non si faceano leciti altri gesti che quelli che sono ammessi in una sala, e al più qualche leggier movimento delle braccia; onde si tenne senza dubbio per un colpo di scena arditissimo, che, nell'ultima scena del *Polyeucte*, Severo, il qual viene a rimproverare a Felice il suo tradimento, s'avanzasse col cappello in testa, dove l'altro lo ascoltava col cappello sotto al braccio.

Tuttavia si trovano pur di buon'ora alcune tracce dell'esagerazione opposta. Nella *Marianne* di Mairet, poeta anteriore a Corneille, un attore si accoppò a forza di gridare sostenendo il personaggio d'Erode. Un'at-

trice, alla quale Voltaire pretendeva d'insegnare non so qual parte tragica, gli disse: « Ma, signore, s'io recitassi in tal guisa, si direbbe che ho il diavolo in corpo. » — Così è, mia bella signorina (le rispose Voltaire); un'attrice dee avere in corpo il diavolo. » Questo motto per altro non dinota un sentimento troppo delicato della dignità e della grazia che in una rappresentazione ideale, come vuol esser quella della tragedia, si dee sempre conservare anche in mezzo a' più vivi trasporti delle passioni.

Ho veduto alcuna volta i più bravi attori d'oggidì passare improvvisamente dalla solenne gravità che sembra richiedere il tenor generale della tragedia francese, ad una violenza di passione veramente convulsiva, senza che un tale contrasto fosse mitigato da verun trapasso preparatorio. Ciò che fa cadere i comedianti in questo difetto, si è, ereditario, un sentore confuso che le forme convenzionali della poesia soffochino il più delle volte i moti della natura; laonde, a ogni pocu di libertà che loro conceda il poeta, subitamente se ne vanno a briglia sciolta, e riversano sopra uno di questi momenti d'abbandono così rari tutto il superfluo di vita ch'elli aveano ritenuto in sé medesimi, e che dovrebbe essere ripartito su 'l complesso del loro sceneggiare; quindi avviene che ne' loro giuochi di forza e' passano sovente a fianco del vero. Taluna è un uomo di genio unico, ed è quasi il solo che faccia eccezione a tutto quello ch'io qui dico. In generale, li attori francesi considerano la loro parte come un musaico di splendidi passi cui s'ingegnano di mettere in mostra indipendentemente li uni da li altri;

essi non colgono il centro d'un carattere, come un foco luminoso, tutte le particolarità del quale non sono più che altrettanti raggi. Sempre hanno timore di non fare abbastanza; e quindi ciò che si osserva di meno squisito nel loro talento si è la parte dello sceneggiare contegnoso, si è l'eloquente silenzio che sotto l'apparenza d'esterna calma tradisce la profonda agitazione dell'anima. Vaglia però il vero, non è questo che li autori tragici sogliono richieder loro; e se non puossi attribuire a'

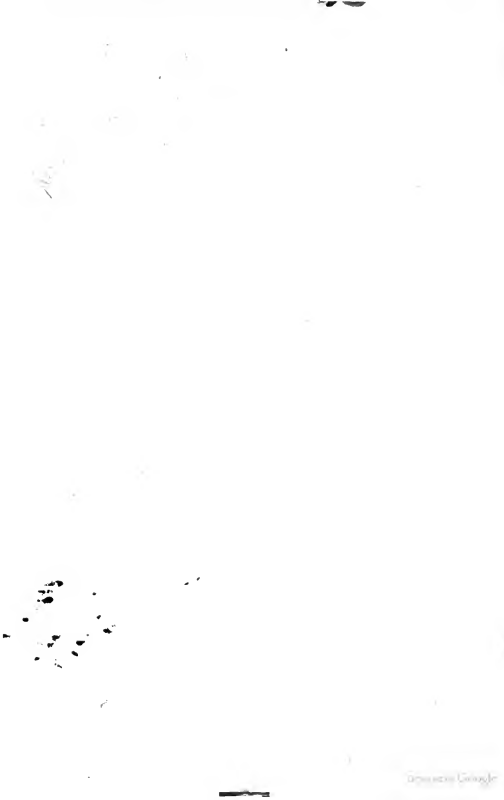
poeti una tal mancanza di misura nell'espressione de' movimenti appassionati onde abbiamo rimproverato li attori, si è forse ad essi che dobbiamo dar carico del vedersi l'arte della declamazione far pompa d'uno splendore superficiale, anzichè attignere i suoi mezzi dal fondo dell'anima (*).

(*) Il sig. d'Humboldt inserì nella *Propylæen* di Goëthe un articolo sopra la declamazione francese, scritto con pari finezza d'osservazione e profondità di pensare.

PARTE SECONDA



TEATRI ROMANTICI



C O R S O

DI

LETTERATURA DRAMMATICA

LEZIONE XIII.

Paragone del teatro inglese e del teatro spagnuolo. — Spirito del drama romantico. — Shakspeare; secolo in ch' egli scriveva, e circostanze della sua vita. — Fino a qual punto è necessaria l'osservanza del costume. — Shakspeare è il primo pittore di caratteri. — S'è vero ch'egli abbia mancato di naturalezza nel patetico. — Giuochi di parole. — Shakspeare ha egli alcuna volta offeso la delicatezza de' sensi? — Dell'ironia. — Dell'accostamento del comico e del tragico. — Il personaggio chiamato Buffone. — Della elocuzione e versificazione di Shakspeare.

SECONDO il disegno che abbiamo annunziato, vuolsi adesso esaminare i teatri che riconoscono il loro più grande splendore dal genere romantico, cioè a dire il teatro inglese e lo spagnuolo. Abbiamo avuto già occasione di parlare, così in passando, dell'uno e dell'altro, o a fine di rendere più chiare per via del contrasto le idee che volevamo presentare sotto più fulgida luce, o vero in grazia dell'influenza ch'essi hanno di poi esercitata su le produzioni letterarie degli altri paesi. L'Inglese, non meno che li Spagnuoli, sono ricchissimi d'opere drammatiche; essi ebbero in questo genere un gran numero

d'ingegnosi poeti e fecondi, fra'quali eziandio coloro che non sono rinomatissimi danno segno tuttavia di raro talento per infondere un non so che di vita all'arte, e di grande cognizione degli effetti teatrali.

L'istoria di questi due teatri non ha relazione alcuna con quella de' teatri francese e italiano; poichè l'Inglese e li Spagnuoli si sono in questa parte sviluppati con le proprie lor forze, senza ricevere d'altronde verun impulso. I tentativi ch'essi fecero per imitare li antichi e i Francesi, rimasero senz'effetto, o non seguirono che a' tempi della decadenza dell'arte teatrale. L'Inglese e li

Spagnuoli sono al tutto indipendenti li uni da li altri nella loro carriera drammatica. I poeti spagnuoli non avevano pur scatore dell'esistenza de' poeti inglesi; e, benchè questi conoscessero perfettamente le novelle e i romanzi di quelli, non appare che all'epoca più rimota e più splendida del teatro si avesse in Inghilterra alcun'idea degli autori drammatici spagnuoli. Sotto Carlo II solamente uscì fuori per la prima volta una traduzione d'alquante opere di Calderon.

Di secolo in secolo, e di nazione a nazione, vi furono comunicazioni innumerevoli infra li nomini; e pure lo spirito umano è così pigro a inventare, che l'originalità de' lavori intellettuali è d'ogni tempo un fenomeno rarissimo. È curioso il vedere come un genio intraprendente, senza darsi briga che si sia toccata altrove la perfezione in alcun genere, s'industria d'essere egli medesimo il creatore del suo, getta i fondamenti d'un nuovo edificio sopra un terreno suo proprio, e trae dal suo intelletto tutte le idee, non meno che tutti i necessari soccorsi. Noi partecipiamo per un certo rispetto alla gioia della riuscita, quando veggiamo un uomo muovere dall'assoluta privazione d'ogni specie di ajuti stranieri per giungere al compimento d'un lavoro maestro. Questo interessante oggetto di considerazione ci si para innanzi pigliando la storia del teatro greco. I rozzi rudimenti di quel teatro non furono mai scritti tampoco: ma è facile a comprendere, mettendo Eschilo a paragone con Sofocle, ciò che dovette precedere al più antico di questi due poeti. I Greci non ereditarono o tolsero la loro arte teatrale da nessun altro popolo; quest'arte ap-

presso di loro era originale e patria; ed è perciò ch'ella produsse effetti pieni di vita, se così posso esprimermi. Una così fatta indipendenza letteraria non più esistette da poi che i Greci imitarono i Greci, cioè a dire quando i poeti d'Alessandria, formati sopra i grandi modelli, composero drammi da dotti e da critici.

I Romani, che avevano tolto in prestito da' Greci la forma e la sostanza delle loro opere teatrali, non tentarono mai d'emanciparsi da' loro maestri, nè di rivelare con le loro produzioni drammatiche il genere di spirito ond'erano animati; quindi avvenne che punto non si segnalavano in questa carriera. Fra' popoli dell'Europa moderna non ce n'ha che due, l'Inglese e li Spagnuoli (poichè il teatro tedesco non esiste ancora fuorchè nella speranza), i quali abbiano un teatro nazionale e originale, e la cui invenzione ed esecuzione appartengano interamente al proprio lor genio.

I Critici che tengono li antichi per esemplari da' quali non è permesso dilungarsi così nella poesia come nelle belle arti, questi Critici, io dico, asseriscono che le nazioni di cui parlavamo, appunto perchè non si sono conformate a tali esemplari, introdussero su' l teatro opere fuori di squadra, le quali possono risplendere per alcuni tratti felici, ma il cui complesso io forme e barbaro dev'esser sempre rigettato. Questa opinione, già da noi toccata così ingeneralmente nel corso della presente scrittura, diverrà ora l'oggetto del nostro esame particolare.

Se fosse giusta una tale asserzione, tutto ciò che rende singolari li autori più perfetti dell'Inghilterra e della Spagna, — Shakspeare e Calderon —, non servirebbe che a metterli

al di sotto degli antichi; le opere loro non conterebbero per niente in quanto alla teorica, e il loro solo pregio sarebbe di far palese il gusto peculiare delle nazioni che non si vogliono far serve alle regole, ed i cui poeti possono mostrare la loro originalità naturale, per così dire, a dispetto dell'arte. Questo pregio ancora diverrebbe incertissimo, se vi si riflettesse con maggior attenzione. Il genio poetico ha bisogno d'una circoscrizione, affinché, sciolto dal timore di smarrirsi, si possa aggirare con tanto più di libertà dentro al circolo che gli è prefisso; l'invenzione del ritmo ne' versi è una prova che tutti i popoli sentirono egualmente questa necessità. L'ingegno deve operare a tenor di leggi che derivano dalla sua propria natura; altrimenti la sua vera forza si perderebbe nel vòto.

Non è permesso alle opere di genio d'essere informi; ma nè ciò pure è da temersi. Opere cosiffatte non possono meritare questo rimprovero, fuor solamente che si consideri (siccome fanno i più de' Critici, i quali s'attengono unicamente alla pedanteria delle regole) la forma come meccanica, e non come organica. Meccanica è la forma, quand'essa è il risultato d'una causa esterna, senza correlazione con l'essenza dell'opera medesima; quand'essa è simile alla figura che si dà ad una materia molle, affinché questa la conservi indurendosi. La forma organica, per l'opposito, è innata co' l' soggetto; passa, come dire, dal di dentro al di fuori, e non arriva alla sua perfezione che in virtù dell'intero sviluppo del germe ov'essa risiede. Noi troviamo forme simili nella natura, dovunque operano le forze vitali, dalla cristal-

lizzazione de' sali e de' minerali insino alle piante ed ai fiori, e dalle piante e dai fiori insino alla figura umana. Così nel regno delle belle arti, come in quello della natura che è il più sublime degli artisti, tutte le vere forme sono organiche, intendo dire determinate dal soggetto stesso dell'opera; in breve la forma non è altro che l'esteriore significativo, la fisionomia espressiva delle cose, tal quale esiste quando non è stata alterata da nessuna circostanza accidentale, e quando manifesta per tal guisa l'intima essenza dell'oggetto a cui pertiene.

È chiaro che lo spirito indelebile della poesia si veste un'apparenza diversa qualunque volta ei torna a comparire nella specie umana, e che a ciascun'epoca i costumi e le idee de' secoli differenti gli costituiscono un'esistenza nuova e particolare. Le forme della poesia debbono cambiarsi insieme con la direzione che prende la fantasia poetica de' popoli; e quando si vogliono applicare i nomi de' generi antichi e le loro antiche leggi alle nuove composizioni per darne sentenza secondo queste idee, si fa un uso mal concepito dell'autorità classica. Niuno debb'essere sottomesso a un tribunale che non ha il potere di giudicarlo. Noi converremo volentieri in questo avviso, che le più dell'opere drammatiche de'gl'Inglesi e de'gl' Spagnuoli non possono esser chiamate, nel senso degli antichi, nè tragedie nè comedie; sono drammi romantici. Che il teatro d'un popolo il quale pe' suoi principj e per le sue abitudini non conosce nè vuol conoscere i modelli stranieri, — che un simile teatro, io dico, differisca in assoluta maniera da quello delle

nazioni che tutte seguono scrupolosamente i passi della medesima guida, non v'ha niente di più facile a supporre, e soltanto l'opposito sarebbe straordinario. Ma quando i teatri degli Inglesi e degli Spagnuoli (di questi popoli contemporanei, e nondimeno senza reciproche relazioni letterarie, e le cui istituzioni politiche e religiose, non meno che la natura fisica e morale, sono affatto differenti) hanno fra loro de' tratti di somiglianza facili a osservare di mezzo alle diversità che li contraddistinguono, l'uomo anche meno avvezzo a riflettere dee necessariamente farsene maraviglia, nè potrà tenersi di non credere che il medesimo principio abbia sviluppato il genio drammatico delle due nazioni.

E' pare a noi che ancor non si sia tentato di paragonare insieme il teatro inglese e il teatro spagnuolo, mettendoli entrambi in contrasto con la letteratura drammatica imitata dagli antichi. S' evocar si potessero de' compatriotti, de' coetanei e degli ammiratori illuminati di Shakspeare e di Calderon, e si facessero conoscere a ciascun di loro le opere del poeta che per lui sarebbe straniero, eglino certo non ne avrebbero fatica a comprenderle e a gustarle, se partissero da un punto di vista nazionale, piuttosto che universale; ma un Critico mediatore fra essi perverrebbe a metterli d'accordo; e questo Critico per avventura dovrebbe essere un Tedesco, come quello che, libero delle patrie superstizioni dell'Inghilterra e della Spagna, si sente attirato verso l'uno o l'altro di questi due paesi da naturale inclinazione, nè veruna gelosia gli toglie di riconoscere ciò che

di grande esistette altra volta in quelle terre straniere.

La rassomiglianza del teatro inglese co' l' teatro spagnuolo non consiste solamente nell'ardita indipendenza delle unità di tempo e di luogo, e nella mescolanza del comico e del tragico. Si potrebbe in ciò non altro vedere, che qualità negative, e supporre semplicemente che l'ignoranza o l'incapacità sia quella che abbia fatto trascurar l'osservanza di certe regole, così spesso confuse da' Critici con la ragione; ma la somiglianza reale dei due teatri si rinviene nella natura più intima delle favole, e nelle relazioni essenziali che impongono all'arte drammatica una forma al tutto differente da quella degli antichi, e la rendono significativa. Ciò che soprattutto io trovo comune all'uno e all'altro popolo, si è lo spirito romantico che regna nelle loro opere teatrali. Nondimeno, ammettendo le necessarie restrizioni, si può dire che un tale spirito sovraneggiò su l' teatro spagnuolo dall'origine sua fino alla sua decadenza, — al principio del secolo XVIII, laddove appresso l'Inglese, non animò veramente che Shakspeare, il fondatore del loro teatro, e il più grande de' loro poeti drammatici.

In tempi a noi più vicini, il principio romantico venne alterato e delle volte interamente abbandonato nelle opere teatrali inglesi, tuttochè la forma esterna, risultato di questo principio, sia sempre rimasa la stessa. Il parallelo tra le differenti maniere di sentire di due popoli, l'uno del Nord e l'altro del Mezzodì, l'uno dotato d'un'immaginazione profetica, e l'altro d'un'immaginazione ardente, l'uno raccolto in sè stesso mercè d'una

seria meditazione, l'altro strascinato fuor di sè medesimo dall'impeto delle passioni; questo parallelo, io dico, assumerà un carattere più evidente allorchè si potranno mettere al paragone i loro due poeti maggiori, — Shakspeare e Calderon —, e troverà nel processo dell'opera il suo posto naturale.

Io parlai nella mia prima Lezione dell'origine e della natura della poesia romantica, e qui non farò che ricordar quello che ne dissi altrove. La poesia e le belle arti antiche non ammettono mai la mescolanza de' generi eterogenei; lo spirito romantico, per contrario, si compiace in un continuo avvicinamento delle cose più disparate. La natura e l'arte, la poesia e la prosa, il serio e il giocoso, la rimembranza e il presentimento, le idee astratte e le vive sensazioni, il divino e il terrestre, la vita e la morte, s'aceozzano in uno e si confondono intimamente nel genere romantico. Li antichi legislatori trasmettevano la dottrina e i precetti che doveano regolare la vita umana, in ritmi misurati; e con questo, Orfeo, — il primo di quelli che incivilirono l'umana stirpe —, acquistò la sua favolosa rinomanza. La poesia e le belle arti antiche possono esser considerate, per così dire, come leggi ritmiche, come la rivelazione armonica e regolare della saggia e bene ordinata legislazione d'un mondo ideale. La poesia romantica, per l'opposito, è l'espressione d'una forza misteriosa che tende mai sempre verso una creazione nuova, e che fa emergere come un mondo maraviglioso dal seno del caos.

L'ispirazione degli antichi era semplice, chiara e simile alla natura

nell'opere sue più perfette. Il genio romantico, nel suo medesimo disordine, è tuttavia più vicino al segreto dell'universo, poichè l'intelletto non può mai afferrare che una parte della verità, dove che il sentimento, abbracciando tutto, penetra egli solo nel mistero della natura.

Si può paragonare la tragedia antica, siccome dicemmo, al gruppo nella scultura; le figure corrispondono a caratteri drammatici, il gruppo all'azione; ed è solo inverso questi oggetti che si dirige l'attenzione nell'una e nell'altra di queste due arti. All'incontro, deesi reputare il drama romantico un gran quadro il quale rappresenta non solo figure in attitudini variate e formanti gruppi diversi, ma eziandio li oggetti che circondano i personaggi ed anche li sbattimenti di luce lontani, e dove il beninsieme sembra involto d'un chiaroscuro magico che ne determina l'effetto.

Questo quadro, senza dubbio, non sarà così propriamente circoscritto come un gruppo di scultura, giacchè per un certo rispetto esso è un frammento della prospettiva dell'universo; ma il pittore dee per altro disporre con tal chiarezza li oggetti a cui vuol dare rilievo, e concentrare la luce con tal arte, che l'occhio de' riguardanti non si perda fuor di esso quadro, e niente di più non vi si desideri.

La pittura non può gareggiare con la scultura nel rappresentar le forme, giacchè la pittura non può imitar nulla se non per mezzo delle illusioni della prospettiva, e partendo da un solo punto di vista; ma per mezzo de' colori ella dà maggior vita alla imitazione, e caratterizza i moti dell'anima con l'espressione della fisionomia,

persin nelle lor gradazioni più delicate. Essa può ancora, per mezzo dello sguardo, cui la scultura non saprà mai indicare se non imperfettamente, far leggere più profondamente nel cuore e rivelare fino alle sue più lievi commozioni. L'incanto proprio della pittura è di mostrare negli oggetti corporei ciò che di meno corporeo c'è nel mondo, — l'aria e la luce.

Bellezze dello stesso genere appartengono al drama romantico; in esso non si separano con rigore, come nell'antica tragedia, i diversi elementi della vita; ma vi si presenta, a rinccontro, il variato spettacolo di tutto quanto ella raduna in sè; e mentre che il poeta fa vista di non offerirci che un accozzamento accidentale, appaga le recondite brame dell'immaginazione, e ne immerge in una disposizione contemplativa per mezzo del sentimento di quella meravigliosa armonia che risulta, così per la sua imitazione, come per la vita stessa, da una mescolanza bizzarra in apparenza, ma cui va congiunto un senso profondo, e dà, per così dire, un'anima ai differenti aspetti della natura. *

I cambiamenti di luogo e di tempo in un drama, supposto che si sia data loro una cotale influenza su l'anima de' personaggi, e che si sieno fatti servire alla prospettiva teatrale i nuovi aspetti ch'essi presentano; il contrasto del giocoso e del serio, supposto che si sia saputo annodar l'uno con l'altro con segreti vincoli; finalmente quella mescolanza del genere drammatico e del lirico che permette all'autore di mostrare a piacere i suoi personaggi sotto un lume più o meno poetico; tutti questi tratti che caratterizzano il drama romantico, non che sieno per mio giudizio difetti, sono vere bel-

lezze. Per tutti questi rispetti, ed anche per altri assai, le opere inglesi e spagnuole veramente romantiche sono per affatto simili, qualunque sieno del resto le loro differenze.

Noi parleremo primieramente del teatro inglese, come quello che più presto del teatro spagnuolo venne a maturità: nell'esame dell'uno e dell'altro ci occuperemo precipuamente intorno a Shakspeare ed a Calderon; ma questi due poeti saranno collocati in un ordine opposto relativamente all'istoria letteraria del loro paese. Shakspeare precedette quasi a tutti li altri autori drammatici inglesi; e quelli che si possono ancor notare innanzi a lui o de' suoi tempi, saranno facilissimamente abbracciati in un prospetto generale. Calderon, all'incontro, ebbe di molti predecessori, ed è quegli che giunse il primo al maggior grado di perfezione dell'arte drammatica, la cui decadenza incomincia dopo lui immediatamente.

Volendo io parlare così brevemente come richiede la qualità del mio disegno, d'un poeta; allo studio del quale ho consecrato parecchi anni della mia vita, mi trovo per più versi imbarazzato, non so d'onde m'incominci, e sarei infinito s'io volessi pur dire tutti li affetti e tutti i pensieri che m'ispirano l'opere sue. La perfetta intrinsechezza ne permette difficilmente di vestirli i panni degli altri quando vogliamo ragionare con essi del nostro amico; e forse avviene il medesimo quando si tratta d'un poeta alle cui splendide qualità siamo troppo assuefatti: ma se non si può giudicar l'effetto ch'esse debbono produrre a prima fronte, si debbe in quella vece essere in grado di rendere esatto conto della sua maniera d'operare, delle sue

intenzioni secrete, e della direzione di tutti i suoi sforzi.

Shakspeare è l'orgoglio della sua nazione. Un poeta moderno l'ha giustamente chiamato *il Genio delle isole britanniche*. Egli era il favorito de' suoi contemporanei; ma durante il fanatismo puritano, ch'esigliò le belle arti dall'Inghilterra, intorno a una generazione dopo lui, e sotto il regno di Carlo II., i suoi drammi non comparvero su 'l teatro, o vi comparvero sfigurati. Al principio del secolo XVIII., la sua gloria sfulgorò di nuovo come risuscitata dal seno dell'oblio; andò più sempre crescendo dopo quel tempo; ed io predico con sicurezza che non cesserà di farsi ancor maggiore con l'andar de' secoli. Si può contare, come un titolo di più in favore di Shakspeare, l'entusiasmo co'l quale egli fu sentito io Germania, da poi che l'opere sue ci sono conosciute. {Forse che la difficoltà della lingua e l'impossibilità d'una traduzione fedele impediscono che il mezzodi dell'Europa renda mai giustizia a questo poeta. In Inghilterra i grandi attori fanno a gara di meglio rappresentare i personaggi de' suoi drammi; li stampatori non restano di mandarne fuori edizioni magoifiche; e i pittori v'attingono stimpandi soggetti pe' loro quadri. Shakspeare ottenne, come Dante, l'onore pericoloso, ma inevitabile, d'esser commentato al pari che un autor classico dell'Antichità. Si sono diligentemente studiate le più vecchie edizioni delle sue opere, e, dove il testo era alterato, si sono tentate diverse maniere di reintegrarlo. Ci ha tutto un corso di letteratura oggimai obliato, il quale non ha verun altro oggetto che di servire alla dichiarazione delle allusioni e de'

vocaboli onde si valse Shakspeare. E l'interpreti si sono a mano a mano così moltiplicati, che le loro osservazioni, le loro dispute e le loro giustificazioni formerebbono una gran libreria.

Cosiffatti lavori sono degni di lode, massime allor quando hanno per fine ricerche storiche sopra le fonti da cui Shakspeare attinse li argomenti de' suoi drammi, o sopra la disposizione teatrale de' suoi tempi; ma incominciando dalla critica della lingua, io potrei sovente non esser d'accordo co' i glossatori, e mi separo intramette da loro quand'essi tolgono a giudicare un tale scrittore come poeta, e a censurarlo per questo titolo. Io non trovo quasi mai in tali Critici idec giuste o almeno idec profonde; e assai imperfettamente c'si fanno organi di quel rispetto e per poco direi di quell'idolatria che uo si gran geio inspira al commune degl'Inglesi. Bisogna che parecchi sieno di questa opinione in Inghilterra, poichè un poeta satirico paragonò Shakspeare in mezzo de' suoi commentatori ad Atteone sbranato da' suoi proprj cani, e, per continuare la parodia d'Ovidio, egli indicò una delle donne che aveano scritto su tale materia, co'l nome di *latrante Licisca*.

La prima cosa, farem di scartare, s'è possibile, alcune false opinioni, a fine di dar luogo al nostro omaggio, e di poterlo quindi più liberamente tributare. Se argomentar dobbiamo da tutti i suffragi che risuonarono infino a noi, i contemporanei di Shakspeare ben sentivano qual uomo possedevano io lui; essi lo gustavano e lo comprendevano assai meglio che non i più di quelli che presunsero di giudicarlo da poi. Uno di quelli elogi in versi, onde so-

levasi allora accompagnar la pubblicazione d'nn'opera letteraria, è d'un anonimo, ma contiene ciò che di più vivo e di più bello si può dire intorno al nostro poeta. Con tutto questo, si tentò per tempo di dare a intendere che Shakspeare fosse un genio rozzo il quale avrà raccolto a easo incoerenti finzioni. Ben Johnson, suo contemporaneo e suo rivale, che si travagliava co' l sudor della sua fronte di rendere il teatro inglese non romantico, ma classico, era d'avviso ch'egli (Shakspeare) non avesse limato abbastanza i suoi lavori, e che, non possedendo profonde cognizioni, fosse più debitore alla natura, che all'arte, de' suoi successi. Milton, la cui grande erudizione dà talvolta nella pedanteria, parla in su lo stile medesimo quando ei dice: « Il nostro amabile Shakspeare, figlio della fantasia, morì i suoi canti che nacquero nella solitudine delle selvagge foreste. » Ma pure egli fece onore a sè stesso riconoscendo la grazia e l'amenità di Shakspeare, che fra tutte le sue prerogative non erano le più generalmente sentite. I nuovi editori che nelle loro Prefazioni sputano senno e retorica in onor del poeta, spingono la loro censura ancor più lungi che Milton; non solamente essi convengono nel riconoscere l'irregolarità de' suoi drammi, sovra principj che non sono punto applicabili, ma lo tassano d'enfasi, e trovano le sne lacerie indecenti, e la sua maniera di scrivere ampullosa, affettata, contraria alla grammatica. Pope afferma che Shakspeare scrisse e meglio e peggio di chi che sia. Egli volèa far credere che le scene e i passi non conformi al suo ristretto gusto fossero aggiunte immaginate dagli attori; dimodochè, se

si fosse dato fede a' suoi consigli, egli ci avrebbe trasmesso un Shakspeare vergognosamente mutilato.

Non dee quindi far meraviglia se li stranieri, eccetto i Tedeschi di questi ultimi tempi, esaggerarono nella loro ignoranza cosiffatti giudizi. Essi tennero i drammi di Shakspeare in conto di produzioni d'nn cervello bollente, messe alla luce in un secolo di barbarie. Voltaire spinge tale ingiustizia al suo colmo, allorchè osa dire dell'*Amleto*, — di questo meditato capolavoro d'un poeta filosofo —, che si potria prendere l'autore di esso per un selvaggio nello stato d'ebbrezza. Li stranieri, e particolarmente i Francesi, i quali parlano de' tempi passati, e soprattutto del medio evo, come se li Europei non avessero cessato d'essere antropofagi fuorchè dopo il regno di Luigi XIV, possono a loro senno trattar di barbaro il secolo in cui vivèa Shakspeare; ma che l'Inglese permetta che si calunnii quell'epoca gloriosa che fu il fondamento della loro grandezza presente, è ciò ch'io non posso comprendere. ¶

Shakspeare fioriva nell'ultima metà del regno d'Elisabetta e al principio di quello di Giacomo I. Ambedue questi Sovrani erano illuminati e onoravano specialmente le lettere. La politica dell'Europa moderna che stabilisce continue comunicazioni fra i diversi Stati, dominava già da un secolo. Si tosto ch'Elisabetta salì su 'l trono, la causa de' protestanti fu guadagnata in Inghilterra; onde non si può tampoco accusar l'Inglese d'essere per ignoranza rimasi devoti all'antica fede de' loro padri. Lo zelo per lo studio degli antichi era così generalmente diffuso, che la stessa regina, al pari che molte dame della Corte, era

dottissima nelle lingue greca e latina, e parlava quest' ultimo idioma con somma facilità. Indarno si cercherebbono oggidì cognizioni simili nelle Corti d' Europa. Il commercio, portato già dagl' Inglesi nelle quattro parti del mondo, li aveva assuefatti a' costumi e alle produzioni degli altri popoli, ed essi facevano anzi in que' tempi un' accoglienza meglio ospitale che oggidì agli usi forestieri. L'Italia possedeva già quasi tutti i capi d' opera letterarj che l'hanno illustrata, e veniano con buon successo recati in versi inglesi. L' Inglesi aveano pure alcune notizie della letteratura spagnuola. Si può dimostrare che il Don Chisciotte fu conosciuto in Inghilterra poco dopo la sua pubblicazione. Bacone, il fondatore della fisica sperimentale, quest' uomo di cui si può dire che tutta la filosofia onde va superbo il secolo XVIII, non sarebbe stata per lui che un giuoco, era il contemporaneo di Shakspeare. È vero ch' egli non fu celebre pe' suoi scritti se non dopo la morte di questo poeta; ma quali profonde idèe non doveano circolare in un tempo che potè sorgere un simile pensatore!... Sicuramente, molti rami d'umane cognizioni andarono crescendo dopo quel tempo; ma sono quelli appunto onde la poesia non può trarre alcun frutto; imperciocchè, io dico, che cosa potrebb'essa mai fare della chimica, della meccanica, dell'economia politica e rurale?

In un' altra mia scrittura cercai di far conoscere che cosa sieno queste cognizioni così vantate de' nostri giorni, e di cui si suole far uso per disprezzare i secoli andati; e parmi d'aver dimostrato quanto mai li spiriti sieno al presente, per più rispetti, superficiali, circoscritti, senza solidità.

L'orgoglio con cui certuni s' affidavano d'aver renduta la libertà alla ragione dell' uomo, dovette svanire; e l'edifizio che si fatti pedagoghi dell'umana stirpe si davano a intendere d'aver inalzato, è caduto come un castello di carte da ginoco.

Quanto a ciò che spetta alle belle maniere della società, bisogna distinguere la vera cultura dallo spirito di raffinamento sociale. Questo raffinamento che a lungo andare distrugge ogni specie d'originalità, e tutto riduce all'insipida monotonia di certe forme, non esisteva di sicuro a' tempi di Shakspeare, e ancora oggidì se ne trovano poche vestigia in Inghilterra. La pienezza della vita, l'energia delle facultà si manifestavano arditamente, e talvolta ancora impetuosamente in tutte le cose. Lo spirito cavalleresco non era ancora estinto. La regina Elisabetta richiedeva ancor più li omaggi pe' l' suo sesso, che pe' l' suo grado; e con la sua fermezza, co' l' suo consiglio e co' l' suo genio ispirava le grandi azioni, e riempieva li animi dell'amor della gloria. Li avanzi della indipendenza feudale esistevano ancora; la Nobiltà conservava tuttavia la sua esterna magnificenza; da per tutto ella si presentava accompagnata da numeroso séguito; e ciascun signorotto era circondato d'una piccola Corte. In generale, la differenza de' gradi era notevolissima; ed è quello che bramar deve un poeta drammatico.

Si amavano nella conversazione quelle risposte subite e inaspettate, per mezzo delle quali un' idèa spiritosa viene mandata e ricevuta come una palla che passa da una mano nell'altra fino a che i giocatori non sieno stanchi. Questo genere di spirito e i giuochi di parole (de' quali lo stesso

re Giacomo pigliava tanto diletto, che non dee recar meraviglia come ne fosse divenuta generale la moda) possono essere tenuti per un genere falso di gusto; ma voler dire che un genere così fatto è indizio di rozzezza e di barbarie, sarebbe il medesimo che conchiudere dal lusso esagerato d'un popolo, ch'egli debb'esser povero. In Shakspeare si trova sovente questa sorte di bello spirito; ma chiaro si vede che il fine del poeta è di così ritrarre il vero stile della società del suo tempo, e non ne conseguìta ch'egli stesso approvasse mai questo costume, anzi sembra al contrario ch'egli tendesse a farsene beffe. Amleto dice ad Orazio: « Me ne sono veramente accorto già da tre anni; il secolo è divenuto così fino, che il villano comincia a contrafar l'uomo di Corte. » E Lorenzo, nel *Mercatante di Venezia*, dice: « O santa ragione, quante parole vane! I pazzi s'hanno impresso nella memoria un esercito di bisticci; ed io conosco molti insensati della stessa foggia che per un bel detto rinunzierebbero al buon senso. » Shakspeare, in mille luoghi differenti, dà segno d'attribuire una grande importanza alle veraci belle maniere della società, sa notare tutto quello che se ne discosta o come volgare, o come affettato; e non pure egli dà precetti eccellenti in tale proposito, ma presenta modelli da imitare con tutte le differenti gradazioni che dipendono dallo stato, dall'età, dal sesso.

D'onde mai sarebbe dunque possibile d'inferire che ne' tempi in cui vivea Shakspeare, i costumi fossero rozzi? Forse dal vedere che questo poeta si fa lecite alcuna volta facezie poco decenti? Dove si ammettesse questa prova, bisognerebbe altresì avere

i secoli di Pericle e d'Augusto per barbari; poichè Aristofane e Orazio, ambedue modelli d'elegante urbanità, offesero più volte il pudore nelle loro scritture. Egli è vero che Shakspeare ne trasporta talora in una società pochissimo delicata, — ch'egli fa dire alla presenza delle donne certe parole di doppio significato, — e che pur talora le fa dir dalle donne medesime; ma par verisimile che un tal genere d'arditezza fosse permesso a' suoi tempi. Io punto non mi eredo ch'egli avesse per fine di piacere alla moltitudine con questa licenza; imperiocchè in parecchi de' suoi drammi non se ne vede ombra alcuna, nè mai i caratteri di donna furono trattati con tanta delicatezza, quanta ne usò egli più volte. Allorchè si leggono i poeti drammatici contemporanei di Shakspeare, ed anche più moderni di lui, si trova che al loro confronto egli è casto e timorato. Parimente non si dee perdere d'occhio la maniera ond'era allora governato il teatro: i personaggi femminili non veniano allora rappresentati da donne, ma da garzoni; le donne non andavano al teatro, se non se mascherate; e sotto questo travestimento carnevalesco si ardiva più facilmente di far loro intendere ciò che altrove non si sarebbe potuto pronunziare al loro cospetto. Ben si opera a pigliar guardia della decenza in tutto quello che succede in publico, e specialmente in su la scena. Ma si può trascorrere molto innanzi in questo negozio; ed una censura inquieta la qual vede un peccato in ogni molto alquanto ardo, è un segno dubbiosissimo della purità de' costumi. Spesse volte un'immaginazione corrotta si cela sotto quest'apparenza di modestia. A forza di vietarsi tutto ciò che pertiene

alle relazioni dei due sessi, si potrebbe vincolar di troppo la fantasia del poeta drammatico, e mettere un grande ostacolo all'ardimento delle sue composizioni. Simili scrupoli ne priverebbero interamente de' più felici intrecci d'alcune opere di Shakspeare, come *Misura per misura*. — *È tutto bene ciò che a ben riesce*; e bisognerebbe dichiarare inammissibili questi drammi, a malgrado de' riguardi con cui è trattato il soggetto.

Quando bene non ci rimanesse altro monumento del secolo d'Elisabetta, che l'opere di Shakspeare, basterebbero queste, se mal non m'appongo, a dare l'idea più favorevole della cultura sociale a que' tempi. Quelli i quali veggono li oggetti sotto la lente delle loro superstizioni in guisa che non trovano in tali opere che barbarie e rozzezza, non possono non eh'altro negare ciò che l'istoria ne ha tramandato del regno d'Elisabetta, e sono ridotti a spacciare che Shakspeare non partecipava per niente agli eleganti costumi di quel tempo, e che, nato in condizione oscura, senza educazione, senza istruzione, alieno dalla buona società, lavorava come uomo da prezzo per un Pubblico composto di ciurmaglia, senza che punto pensasse nè alla fama, nè alla posterità.

In tali accuse, comechè mille volte ripetute, non c'è pure una parola di vero. Poche circostanze conosciam noi della vita di Shakspeare, — sono d'accordo —, e le più consistono aneora in certi aneddoti sospetti, su l'andar di quelli che li albergatori raccontano a' viandanti curiosi d'aver notizia di tutto ciò che riguarda un uomo celebre. Ma recentemente si sono raccolte notizie sicure intorno a questo

poeta drammatico, e fra l'altre cose s'è rinvenuto un suo testamento che rischiarà le sue relazioni domestiche. Parmi che i commentatori di Shakspeare abbiano mancato di discernimento trascurando di valersi de' suoi sonetti per iscoprire alcune particolarità della sua vita. Queste poesie mettono, per dir così, sotto a' nostri occhi lo stato e la disposizione del poeta, ci fanno conoscere le passioni che l'agitano, e contengono notabili confessioni sopra li errori della sua gioventù.

Il padre di Shakspeare era un possidente, li antenati del quale avevano occupato nella contea di Strafford varie magistrature, ed a cui si dà il titolo di gentiluomo in un diploma del Governo che rinnova o conferma le armi della sua famiglia. Il nostro poeta era il maggiore di parecchi fratelli e sorelle, e senza dubbio egli non aveva ancora potuto ricevere alcuna educazione academica, quando all'età di diciott'anni s'ammogliò, a quanto pare, per considerazioni puramente domestiche. Egli non rimase che pochi anni nell'angusto cerchio di questa oscura esistenza, e andò a vivere a Londra, o forzato da' suoi trascorsi, o spinto dalla noia ch'egli sentiva. La condizione di comediante ch'egli abbracciò, gli parve che lo avvilisse; ma ciò era principalmente perchè egli seguiva l'esempio de' suoi colleghi, e menava com'essi una vita sregolata. È verisimile ch'egli soprattutto abbia contribuito con la fama delle sue poesie a nobilitare il teatro e a mettere in credito la condizione d'attore. Due poemi, composti ne' suoi verd'anni, la *Lucrezia* e l'*Adone*, fanno fede ch'egli si sforzò molto per tempo di brillare come

porta fuor della carriera drammatica. Appresso gli riuscì d'ottenere la carica di comproprietario e di direttore del teatro pe' l quale ei lavorava. Non è probabile in verun modo ch'egli non fosse in relazione co' grandi signori del suo tempo. Si sa ch'egli trovò, fra li altri, nel conte di Southampton, — l'amico dello sventurato Essex —, un benefattore liberalissimo e che gli era teneramente affezionato. I suoi drammi furono applauditissimi non solo dal popolo inglese, ma particolarmente dalla Corte; e, se merita fede la testimonianza d'un contemporaneo, levarono in ammirazione i due monarchi sotto i quali egli visse. Furono essi rappresentati nella regia, e pare eziandio ch'Elisabetta gli abbia commesso di comporne uno o due in occasione d'una festa. È noto che il Re Giacomo I onorò Shakspeare d'uno scritto di proprio pugno. Tutto questo non s'accorda co' l dispregio che si vorrebbe spargere sopra l'oscurità d'un'esistenza vulgare. Shakspeare guadagnò, come poeta, come attore e come direttore di teatro, non piccole somme, di cui godette negli ultimi anni della troppo breve sua vita, passando in pace i suoi giorni nel suolo natio insieme con una cara sua figlinola. Lui spento, fu eretto sulla sua tomba un monumento funebre, che si potrebbe chiamar magnifico per que' tempi.

Sarebbe cosa molto straordinaria che Shakspeare, con successi così luminosi, e mentre ch'egli raccoglieva da' suoi contemporanei contrasegni così lusinghieri di considerazione e di stima, non avesse pensato, qualunque pur fosse la modestia del suo grand'animo, alla posterità. Egli giudicava da profondo pensatore l'esten-

sione delle umane facultà, e poté con sicurezza dire a sè stesso che parecchie delle sue produzioni sarebbero difficilmente sopravanzate. In che dunque si possono alcuni fondare per deprimere questo immortale poeta infino al grado di mercenario d'una rozza platéa? Dicesi ch'egli non fece alcuna edizione delle sue opere; ma non si considera che un autore avvezzo a lavorare immediatamente pe' l teatro, — che di continuo vi miete nuove palme, — e ch'eccita in una folla immensa applausi tumultuosi, non si prende alcuna briga del lettor solitario di cui potrebbe cattivarsi il suffragio. In oltre, Shakspeare aveva la bella sorte di non esser soggetto, nella sua carriera drammatica, a un direttore capriccioso o interessato; egli stesso presedeva al suo teatro. Una simile indifferenza pe' successi di gabinetto la si vede spessissimo appresso li autori che primi contribuiscono a stabilire nu teatru nella loro nazione. Fra i drammi innumerevoli di Lope de Vega, parecchi senza dubio non furono stampati, e quindi sono andati perduti. Anche Cervantes non pubblicò le sue prime produzioni, se bene le tenesse per opere di merito. Shakspeare, allontanandosi dal teatro, lasciò i manoscritti de' suoi drammi agli amministratori suoi socj; egli dunque poté confidare d'ottenere il suffragio della posterità per mezzo della semplice continuazione delle rappresentazioni sceniche. Il che sarebbe di fatto riuscito, se tutti li spettacoli non fossero stati interrotti sotto l'oppressione de' Puritani.

Si sa pure che al tempo di Shakspeare i poeti vendevano il possesso esclusivo delle loro opere a' direttori

d'un teatro. È dunque probabile che il nostro autore avesse perduto o non avesse ancor recuperato il suo diritto di proprietà sopra que' suoi drammi che non erano stampati; e forse la morte lo sorprese nel momento ch'egli si prefigeva di mandar fuori nn' edizione delle sue opere. I suoi socj recarono ad effetto questo disegno, per conto proprio, sette anni dopo che Shakspeare era cessato d'esistere.

S'è molto disputato per sapere se Shakspeare fosse o non fosse addottrinato; e pur la quistione è facilissima a decidere. Egli era povero in notizie di mera erudizione; ma ricco in cognizioni animate e applicabili. Egli sapeva il latino ed anche il greco, benchè forse troppo imperfettamente a leggere con facilità le opere antiche; non conosceva che superficialissimamente le lingue moderne, il francese e l'italiano; il suo gusto non lo portava a far tesoro di parole, ma di fatti: ed era, all'incontro, versatissimo nella letteratura inglese, già diviziosa d'assai traduzioni; e si può affermare ch'egli avesse letto tutto quello ch'esisteva allora nella sua lingua e che potea giovare alle sue poetiche invenzioni. Egli era abbastanza pratico con la mitologia da poterla usare, come gli cadeva meglio in taglio, qual ornamento allegorico; s'era imbevuto dello spirito dell'istoria romana, e quella del proprio paese gli era nota ne' minimi particolari. Una tale istoria, per sua ventura, non era ancora distesa in forme diplomatiche o dogmatiche: essa giaceva nelle croniche, non era ridotta a fredde discussioni su 'l diritto pubblico e su lo stato delle finanze, e ancora vi si conservava l'immagine della vita e d'un

secolo fecondo d'energiche gesta. Shakspeare osservava la natura con profonda attenzione. Egli possedeva il linguaggio tecnico delle differenti materie; avèa molto viaggiato nell'interno dell'Inghilterra, e presso a' navigatori s'era diligentemente informato di tutto ciò che pertiene a' paesi stranieri. In fine, egli era perfettamente istruito delle usanze popolarische, delle opinioni e delle tradizioni onde potea ritrarre alcuni effetti poetici.

Vogliono alcuni dimostrar la sua ignoranza, con allegare qualche errore di geografia e qualche anacronismo. E' ridono in vedere che in una comedia favolosa egli fa approdar certi vascelli in Boemia. Io credo per altro che non si debba inferirne ch'egli non sapesse non esser la Boemia da verun canto bagnata dal mare: bisognerebbe ch'egli non avesse mai veduta alcuna carta geografica della Germania, egli che descrive le carte delle due Indie ove sono indicate le scoperte de' novelli navigatori. Shakspeare non è esatto, quanto alla storia, se non in quello che riguarda il suo paese. Quand'egli trae le sue comedie da Novelle, tanto allor conosciute dagli spettatori, quanto da lui medesimo, ben si guarda di distrarre l'attenzion loro rettificando li errori che trovar ci si possono. Quanto è più maraviglioso il soggetto, tanto più liberamente egli seherza sopra un terreno puramente poetico ch'egli colloca a suo piacimento in una lontananza indeterminata. Le sue opere, qualunque nome si dia loro, portano la scena ne' paesi de' romanzi e nel secolo delle maravigliose avventure d'amore. Non c'è dubbio ch'egli non sapesse benissimo non v'essere nè leoni, nè serpenti nella foresta delle

Ardenne, nè parimente pastori d'Arcadia; ma egli mette un poco di tutto questo nella sua favola, perocchè il disegno e il senso del suo quadro lo ricercano. Egli era d'opinione che in tal genere sieno permesse le più grandi libertà. Egli non aveva a fare con un secolo cavilloso com'è il nostro; ora si cerca nella poesia tutt'altro che la poesia stessa. Li spettatori non andavano al teatro per imparar la cronologia e l'istoria naturale, ma per godere della pura e tranquilla impressione d'una bell'opera dell'arte.

Io potrei dimostrare che la più parte degli anacronismi di Shakspeare furono fatti ad arte e per un fine essenziale. Sovente tornava a lui bene di dare il color del suo tempo ad un avvenimento succeduto in secoli remoti. Laonde si vede regnare nell'*Amleto*, contuttochè si tratti d'un fatto dell'antica istoria del Nord, il vezzo della società alla moda e il moderno costume. Senza tutte queste circostanze, non sarebbe stato permesso di fare del protagonista un pensatore scettico, idea fondamentale del drama. Con questo fine, Shakspeare fa dire ad Amleto ch'egli è stato educato nell'Università di Vittemberga, se bene al tempo d'Amleto non vi fossero per ancora Università. Nessuna città si poteva meglio scegliere, che quella di Vittemberga. Questo nome era allora famigliarissimo al popolo; e la tradizione del dottor Faust l'avea renduto celebre; tale soprattutto era nell'Inghilterra protestante, giacchè Lutero poco davanti vi avea pubblicato diversi scritti. Il nome di quella città risvegliava ancora l'idea della libertà del pensare. Non vorrei tenere altresì per anacronismo l'aver messo il nome del Ma-

chiavelli nella bocca di Riccardo III. Un tal nome è quivi preso in un modo affatto proverbiale. Le idee e le massime che si trovano nel libro del *Principe*, esistono da poi che ci sono tiranni. Il Machiavelli fu soltanto il primo a scriverle.

I Critici inglesi non hanno mai negato che Shakspeare non fosse istruito di quanto ci ha veramente d'essenziale a conoscere ne' costumi stranieri, nel carattere dei popoli e nello spirito dei tempi; ma pur commise, nè io l'impugno, di molti errori circa l'esteriorità delle usanze. Non deesi obliare, in questo proposito, che le tragedie tolte dall'istoria romana erano rappresentate su 'l teatro del suo tempo in abito moderno. Quest'abito però non era così meschino, nè di gusto così cattivo, come quello che si portava alla fine del secolo XVII. Bruto e Cassio comparivano in manto spagnuolo, portavano (ciò ch'era interamente contrario agli usi romani) la loro spada in tempo di pace, e, secondo la relazione d'un testimonio oculare, nella scena che Bruto eccita Cassio a cospirar contra Cesare, la traevano come involontariamente fuor del fodero. Tali cose non s'accordano con le nostre idee presenti, e non possiamo uscir della toga. A questo proposito, importa forse notare ciò che intender si dee per *costume*, considerato in riguardo all'arte.

Non mai per questo capo si ebbe tanto scrupolo, come oggigiorno, che si ricercano da chiunque si consacrò alle belle arti, le cognizioni d'un antiquario pedantesco. È uopo attribuire un cosiffatto rigore allo spirito fisico, erudito, ma non già poetico, del secolo in che viviamo. Li antichi aveano cura d'avvicinar

sempre alla mitologia de' Greci le credenze religiose delle diverse nazioni. Nella scultura, essi avevano adottato per tutti i popoli barbari lo stesso vestire, che si chiamava frigio, non già che ignorassero avervi tante fugge di vestire, quanti sono i differenti paesi, ma solo volevano caratterizzare il contrasto fra li uomini barbari e li uomini inciviliti; e l'abito frigio pareva loro il più conveniente a far risaltare un tal contrasto. Li antichi pittori cristiani rappresentavano il Salvatore, la Vergine Maria, i Patriarchi e li Apostoli in un abito ideale, e le figure accessorie del quadro con l'abito del loro tempo e della loro nazione: a ciò li determinava un tatto squisito. I sacri misterj debbono esser collocati a una distanza che ispiri rispetto; ma tutto ciò ch'è umano, al contrario, non può esser ben compreso dall'uomo se non sotto forme che sieno a lui famigliari. Nel medio evo, tutte le istorie eroiche dell' Antichità, da Teseo ed Achille infino ad Alessandro, furono trasformate in avventure cavalleresche. I nostri padri non pigliavano interesse se non in quello che simigliava loro, nè punto si curavano di quello che da lor differiva.

Ho trovato in un antico manoscritto su la guerra di Troja una miniatura che rappresenta i funerali d' Ettore. Si veggono certe insegne gentilizie sopra il suo feretro; e questo feretro è posto in una chiesa gotica. Non occorre di beccarsi molto il cervello per ridersi di queste semplicità de' vecchi tempi; ma ponendovi mente, vi si può scoprire ancor qualche cosa che tocca l'anima. I nostri antenati avevano una coscienza energica del merito e della stabilità

del loro modo d'esistere, e una irremovibile convinzione che il mondo era sempre stato e saria sempre tal quale e' lo vedevano. Questi sentimenti erano il nerbo dell'azione così nel reale, come nel finto. Non bisogna tuttavia confondere questa inclinazione amabile e affettuosa ch'essi avevano per certi costumi ereditarij, con la sconsigliata vanità de' secoli ammanierati, i quali introducono nelle arti le mode affettate e cangevoli di ciascun giorno, parendo loro e rozza e grossolana ogni nobile semplicità. Un tale abuso non esiste più al presente; ma se i nostri poeti e i nostri artisti vogliono sottrarsi alla critica, si debbono assoggettare a portar la livrea de' popoli e de' tempi remoti. Noi ci crediamo per tutto nella nostra patria, fuorchè in casa nostra. Noi confessiamo che le costumanze cerimoniali delle Corti moderne non hanno niente di poetico, e domandiamo agli antiquarj che ci prestino alcuni usi antichi che si possano far servire all' arte. Difficilmente noi potremmo ritornare a quella innocente maniera di sentire, che si contenta dell' intima verità delle cose, senza darsi pena degli anacronismi o delle negligenze accessorie; ma dobbiamo, non ch' altro, portare invidia a que' poeti cui si concedeva una tal libertà nelle loro composizioni.

I principi che ho di sopra enunciati circa la differenza ch' esiste fra il costume essenziale e il costume erudito, ne serviranno spesso di guida ne' giudizj nostri sovra Shakspeare, e potremo ancora applicarli di poi a Calderon.

Basti quanto abbiain detto intorno allo spirito del secolo di Shakspeare,

all'educazione e al sapere di questo poeta. A' miei occhi egli è un pensatore profondo, e non un genio selvaggio e irriflessivo. Io reputo tutto ciò che s'è spacciato in questo proposito, per una tradizione menzognera, per una supposizione a credenza e senza fondamenti. Nessuno nega che nelle arti, in generale, non sieno necessarie certe cognizioni per produrre effetto; e però fra que' medesimi poeti che ci si vogliono far apparire per semplici allievi della natura, io trovo, dopo un profondo esame, notabilissime prove d'un'alta cultura di spirito, e d'un'abilità esercitatissima nell'arte di tendere al nobile scopo ch'elli si hanno proposto. Ciò si applica parimente a Omero e a Dante.

Il genio, di fatto, opera secondo la sua natura, e senza che sempre egli renda conto a sè stesso in su l'istante di quello ch'essa lo spinge a fare. Ma il pensiero ha gran parte in questa attività. La prontezza e l'acerto dell'istinto morale, non meno che la sublime perspicuità dell'intelletto, fanno sì che il pensiero appresso de' poeti non pare una facoltà separata, una riflessione che succede all'esercizio dell'ingegno. Parecchi poeti lirici hanno rappresentata l'inspirazione che li accende, come il Nume che agitava la Pitonessa e dettava oracoli ch'ella medesima non intendeva. Questa immagine puramente poetica della poesia, assai meno che a tutte l'altre opere, si applica alle drammatiche, come quelle che sono una delle produzioni più ponderate dello spirito umano. Si concede, — ed una sola delle sentenze di Shakspeare basteria per prova —, che questo poeta

meditò profondamente sopra i caratteri e le passioni, sopra il corso degli avvenimenti, su le relazioni sociali, su i segreti della natura e del destino. E non gli sarà dunque rimasto alcun pensiero per combinare il complesso delle sue opere?! Non saranno esse che il risultato del caso che accozzò li atomi d'Epicuro?! Pogniamo che Shakspeare, non facendo verun conto dell'opinione degli intelligenti e della posterità, e nè pur compiacendosi, per amor dell'arte, nella perfezione de' suoi lavori, pogniamo, io dico, che Shakspeare avesse avuto solamente per fine di farsi applaudire da una moltitudine ignorante; con tutto questo sarebbero ancor necessarie profonde meditazioni per assequire un tal fine, e per maneggiar destramente li effetti drammatici. Forse che l'impressione che produce un drama non dipende dalla reciproca corrispondenza delle sue parti? Forse che una scena bellissima in sè stessa non saria biasimata da spettatori mossi puramente dall'istinto della natura, s'ella fosse mal collocata, e perciò nocesse all'andamento progressivo degli affetti? Infino a tanto che non si sono compresi i motivi più importanti dell'unione del comico co' l' tragico, una scena giocosa può esser tenuta per una specie d'intermedio destinato a mettere in riposo li spettatori dopo una seria attenzione; ma il vero poeta dee por mente al corso del suo drama e alla concatenazione de' fatti che lo compongono, assai più che non alla dipintura de' caratteri particolari e delle minute circostanze delle situazioni. Se così non fosse, egli similirebbe a un burattinajo il quale mischiasse

i fili in modo che il meccanismo de' suoi fantocci producesse movimenti non preveduti da esso.

I Critici inglesi vantano ad una voce i caratteri veri, sostenuti, ben determinati de' personaggi di Shakspeare, il patetico e la forza comica che si trovano insieme uniti ne' suoi drammi. Similmente esaltano le sublimi bellezze d'alcuni passi, d'alcune immagini e d'alcune espressioni; ma quest'ultimo genere di critica è di tutti il più superficiale. Johnson paragona coloro che giudicano un poeta da qualche passo staccato, a quello Scolastico citato da Jerocle, il quale recava un tegolino per mostra d'una casa; e pure Johnson medesimo parla pochissimo e in modo poco soddisfacente del tutto insieme de' drammi di Shakspeare. Dove si raccolgano i brevissimi giudizi ch'egli mise alla fine delle commedie e delle tragedie di questo poeta, si vedrà se l'ammirazione espressa da tali giudizi particolari sia pari a quella ch'egli avea professata anticipatamente. Del resto, la tendenza del secolo presente, quella che si manifesta eziandio nello studio della natura, è di reputar ciò eh'è vivo qual mescolanza di parti inanimate cui l'analisi può separare a suo grado, quando la vita stessa consiste nella loro unione; e per giudicar l'arte o la natura bisogna collocarsi nel centro dell'oggetto, e considerarne le parti come altrettanti raggi che si spiccano da questo centro. Ma non v'è nulla di più raro che un Critico il quale così abbracci la totalità d'un'opera alquanto estesa.

I drammi di Shakspeare, in grazia della profondità delle intenzioni, secondo le quali li ha concepiti, sono esposti alla sventura di non essere intesi. I

Critici vulgari non ammettono la forma poetica se non che in certe particolarità dell'esecuzione; e tutto ciò che richieggono dal disegno del drama, si riduce a questo, ch'esso offra una logica concatenazione di cause e d'effetti, o che alla fine menì ad una moralità triviale, ed il cui senso è bene spesso limitato: quello che non si riferisse a questi due punti di vista, parrebbe loro inutile, e fatto per distrarre la mente dallo scopo principale. Secondo tali principj, la più parte de' Cori dovrebbero esser tolti via dalle tragedie greche, come quelli che non servono d'ordinario allo sviluppo dell'intreccio, e non sono che l'eco armoniosa degli affetti che il poeta vuol destare. Con una simile dottrina letteraria si concolcano i diritti della vera poesia e insieme la natura del drama romantico. Siccome questo genere d'opera è e debb'essere pittoresco, così tornano necessarij ricchi accessori e felici contrasti per far risaltare il gruppo principale. Nell'arti e nella poesia, ma soprattutto nella poesia romantica, l'immaginazione è come dire un principio di vita indipendente che si governa secondo le sue proprie leggi e si vendica i suoi privilegi.

In un Trattato sopra *Giulietta e Roméo*, da me pubblicato alcuni anni sono, ho trascorso successivamente le diverse scene di quel drama, secondo l'ordine co'l quale sono disposte, e mi sono ingegnato di dimostrare la necessità di ciascuna in riguardo al tutto. Ho voluto far vedere perchè Shakspeare avesse posto i suoi due amanti nel tal circolo di personaggi e nel tal genere di relazioni; ho indicato il fine di alcune facczie sparse nel corso del drama, ed ho

ginustificata l'esaltazione poetica d'alcuni passi. Da queste diverse osservazioni risulta ch'è impossibile, a mio parere, di cambiar cosa alcuna a tale opera e di nulla aggiugnervi o toglierne (salvo i ginocchi di parole alieni dal gusto presente, e ch'erano allora in voga), senza sfigurare e mutilare quel capolavoro. Io sarei per poter fare un simile lavoro sovra tutti i drammi di Shakspeare composti nella maturità del suo ingegno, se ciò solo non richiedesse un volume intiero. Mi contenterò dunque di toccar rapidamente i principali disegni imaginati dal poeta inglese, dopo aver dato un'idea generale delle qualità che lo rendono singolare.

La conoscenza che ha Shakspeare del cuore umano, è così universalmente sentita e confessata, ch'ella è, per un modo di dire, passata in proverbio. La sua superiorità in cotai genere è sì grande, che a ragione egli è chiamato lo scrutatore de' cuori. Quello che caratterizza l'osservatore dell'uomo, è l'arte di discernere i sintomi occulti e involontari delle impressioni dell'anima, e d'interpretare questi segni fugitivi con giustezza e certitudine, secondo l'esperienza e la riflessione. Bisogna pur conoscere intimamente l'umanità, per subordinare le osservazioni peculiari a principj universali della verisimiglianza morale. Un grande poeta drammatico unisce in sé queste diverse parti, o piuttosto si confondono esse tutte insieme nella facoltà singolare ch'egli possiede di collocarsi nel centro di ciascuna situazione, d'immedesimarsi ne' caratteri più strani, in somma d'essere come il rappresentante di tutta l'umanità intiera, che dee far operare o parlare i differenti personaggi nel

modo ch'essi opererebbono o parlerebbono da sé. Le creature della sua fantasia diventano enti veraci che seguono, in tutte le relazioni della vita, le leggi generali della natura; i sogni del poeta assunnono, per così dire, un carattere istorico, e hanno tanta vivacità e consistenza, che, studian-doli, s'acquista la medesima esperienza che s'acquisterebbe osservando il mondo reale. Ciò che v'ha d'incomprensibile in questo talento, e che mai non si può insegnare, si è che gli riesce di comunicarci il dono di penetrar ne' cuori, anche allora quando il poeta non ci spiega veruna cosa, e che i personaggi debbono in vista far nulla e nulla dire per li spettatori. Questo fenomeno fu con molto spirito espresso da Göthe, quand'egli paragonò i personaggi di Shakspeare a quelli oriuoli trasparenti i quali, mentre segnano l'ore con precisione, lasciano vedere l'interni ingegni che li fanno muovere.

Nulla è più lontano dalla maniera di Shakspeare, che una certa analisi delle passioni e de' caratteri, per mezzo della quale si deducano forzatamente tutte le cause che determinano ciascun'azione di ciascun uomo. Questa mania che hanno i più de' moderni storici, di render ragione di tutto, spinta ancor più lungi potrebbe distruggere ogni individualità, e formerebbe un carattere tutto composto d'influenze estranee, quand'egli sovente si manifesta insin dall'infanzia in modo evidentissimo. Di fatto, il carattere d'un uomo è la vera cagione della sua condotta; Shakspeare ha l'arte di farci comprendere immediatamente qual è questo carattere, e, ciò posto, egli può richiedere e ottenere da noi credenza in quello

stesso che incongruente e bizzarro ne parrebbe in qual altro caso si voglia. Nessun poeta per avventura ha portato, com'egli, a tanta perfezione il talento di dipingere. Non solamente egli sa estenderlo a tutte le condizioni, a tutti i sessi, a tutte l'età, e per sino alla più tenera infanzia; non solamente egli fa operare il re e il mendicante, l'eroe e il mariuolo, il saggio e il pazzo, con pari verità; non solamente egli ne trasporta in secoli remoti, fra nazioni straniere, e, a malgrado d'alcuni errori di costumanze, ne rappresenta con sorprendente giustezza lo spirito degli antichi Romani, quello de' Francesi nelle loro guerre con l'Inglesi, quello degli Inglesi stessi in una grau parte della loro istoria, quello degli Europei del Mezzodì, finalmente le belle maniere della società coltivata, non meno che la rozzezza e la barbarie del tempo antico del Nord; non solamente egli caratterizza i suoi personaggi con una profondità e con una precisione che non permette nè di classificarli per via di denominazioni generali, nè di analizzarli a fondo; non solamente, qual nuovo Prometeo, egli crea degli uomini; ma ci apre le porte del mondo incantato degli spiriti, evoca li spettri, fa celebrare alle streghe la loro orribile tregenda, popola l'aria di Genj e d'amabili Silfi, e questi enti i quali non vivono che nella immaginazione, hanno tuttavia una tal verità, che un mostro, qual è Caliban, fa nascere in noi la convinzione che, dove n'esistano di simili, è così che debbono esser fatti. In una parola, altresì come egli introduce la fantasia più feconda e più ardita nell'impero della natura, altresì introduce la natura nella regio-

ne fantastica ch'è sopra a ogni realtà; e noi stupiamo d'essere così vicini allo straordinario, e a un tratto così famigliari co'l maraviglioso.

Parè che Pope e Johnson si contradicano nel modo più strano, quando il primo asserisce che tutti i personaggi di Shakspeare sono altrettanti individui, — e il secondo che sono altrettante classi di nomi. Ma non è forse impossibile di conciliare queste due sentenze. L'espressione che usa Pope, è certamente la più giusta. Una maniera di caratterizzare la quale non consistesse che nell'arte di personificare un'idea generale, non potrebbe essere nè molto profonda, nè molto variata. I nomi di genere e di specie non sono, com'è noto, che mezzi per ajutare l'umano intelletto a raccogliere in un certo ordine l'immensa diversità della natura. I personaggi, de' quali Shakspeare ha disegnato partitamente le fattezze, sono, per più rispetti, individui d'una natura particolarissima, ma nondimeno hanno un significato più esteso, e si possono trarre tepriche universali dalle loro qualità preponderanti. Con tutto ciò, l'opinione di Pope, così modificata, richiede ancora di molte eccezioni. Il talento di caratterizzare non è che una parte dell'arte drammatica, non già la poesia drammatica stessa. Il poeta avrebbe il torto di rivolgere tutta la nostra attenzione sopra tratti superflui d'un carattere, quand'esso dee fare nell'animo nostro una profonda impressione. Da che l'immaginativa o la sensibilità tiene il campo, il genere caratteristico dee necessariamente cedere alquanto di luogo.

Parecchi personaggi, ne' drammi di Shakspeare, non sono, per così dire, caratterizzati che dagli esterni attri-

buti del luogo ch'essi occupano. Tali personaggi stanno quivi per la rappresentanza, e rassembrano a quelli uomini de' quali non si osserva nelle pubbliche cerimonie che l'abito e l'ufficio, senza badare alla loro fisionomia. I messaggeri, per esempio, non sono, nell'opere sue, che messaggeri; ma non hanno niente di vulgare, anzi si trova sempre in essi un non so che di poetico. La notizia ch'essi arrecano, è l'anima delle loro parole. Altri personaggi non sono che semplici voci che fanno sentire accenti di dolore o d'allegrezza, come un echeggiare degli avvenimenti passati; e forse un drama scio, da cui sieno sbanditi i Cori, non offre alcun altro mezzo per lasciar nell'anima un'armonica impressione.

Shakspeare è non meno notabile nella dipintura delle passioni, che in quella de' caratteri; e dar qui bisogna alla parola di passione un significato estremamente esteso, comprendovi tutti li affetti dell'anima, dalla calma e dall'allegria insino al furore e alla disperazione. Egli ci dà la storia dell'anima, ne fa indovinare con una sola parola tutto ciò ch'è succeduto nel cuore prima dell'istante ch'egli ci rappresenta. I sentimenti ch'egli fa esprimere, non sono, fin dal principio del drama, al più alto grado d'esaltazione, come appresso di que' poeti tragici i quali posseggono a meraviglia (dice Lessing) lo stile di cancellier d'amore; ma sa graduare tutte le impressioni fin dalla loro prima origine, e ne porge (dice ancora Lessing) una viva dipintura di tutte le segrete astuzie per mezzo delle quali un affetto s'insinua nel nostro cuore, di tutti i progressi che vi fa, di tutti li artifizj con cui as-

suggetta ogni altra passione, tantochè diventa il tiranno di tutti i nostri desiderj e di tutte le nostre ripugnanze. Shakspeare è forse il solo poeta che caratterizzi le malattie dell'anima, la melancolia, la follia, il sonnambolismo, con perfetta verità: essa è tale, che un medico potrebbe addottrinarsi a questa scuola.

Nondimeno Johnson asserisce che il linguaggio patetico di Shakspeare ha talvolta dello sforzato e dell'affettato. Vero è che si possono trovare alcuni passi ne' suoi drammi, dove il volo della poesia gli fa per un istante abbandonare il semplice stile del dialogo, allorchè la sua fantasia esaltata e il secondo suo spirito non gli permettono di tenersi ne' limiti prescritti all'arte drammatica. Ma, da questi passi in poi, i rimproveri che gli si danno, sono dettati da quella fredda ragione ognor pronta a reputar fuori di natura tutto ciò che non è chiuso fra' termini d'una cotal sobrietà di pensare e d'immaginare. Alcuni s'hanno fatto un tipo ideale del patetico semplice che consiste in esclamazioni senza colore e in querimonie senza movimento, cui nulla inalza sopra la conversazione ordinaria. Ma le passioni energiche elettrizzano tutte le facultà dell'anima, e debbono ispirare agli enti largamente dotati dalla natura un linguaggio ingegnoso e metaforico. Si è bene spesso notato che l'ira promovea l'ingegno; e siccome la disperazione eccita delle volte un vaneggiamento convulsivo, questa medesima disperazione può del pari ricorrere, per esprimersi, a comparazioni e ad antitesi.

I Critici non hanno apprezzato abbastanza i diritti della poesia in qualunque genere si voglia. Shakspeare

ch'era sempre sicuro, quao do voleva, del suo talento per intenerire, moderò da sè, a bello studio, la commozione ch'egli producea, quand'essa diventava troppo dolorosa; ed è per mezzo dell'armonia del sentimento o della immaginazione ch'egli sovente raddolcisce li affetti ch'egli eccita. Egli aveva nell'arte soa delle idèe ben differenti da quelle di certi autori moderni i quali par che abbiano adottato il proverbio del popolo, che *bisogna batter sempre due volte su'l medesimo sito*. Un antico retore diceva che fa d'oopo ben guardarsi di muovere troppo longamente la pietà, giachè non v'è nulla che tanto presto inaridisca, quanto le lacrime. Shakspeare si è scrupolosamente uniformato a questa spiritosa massima, contuttochè la non fosse a lui conosciuta. Johnson volle che Shakspeare avesse maggiore ingegno per la commedia, che per la tragedia, e che perciò in quest'ultima egli adopera sovente uno stile sforzato. Un così stragante paradosso merita appena che gli si oppongano quelle grandi composizioni patetiche del nostro poeta, il cui effetto supera tutto quanto fu mai scritto pe'l teatro; e alcune delle scene meno famose delle sue tragedie basterebbero a confutare una tale opinione.

Quello che ha potuto dar qualche ombra di motivo al gindizio di Johnson, sono i giuochi di parole che si trovano spesso nelle opere più serie di Shakspeare, e delle volte ancora ne' passi più commoventi. Ho già detto sotto qual ponto di vista si potevano intendere i giuochi di parole usati nella facezia. Una più profonda indagine dietro a questo genere ne porterebbe all'esame della natura delle

lingue e delle loro relazioni con la poesia e con la rima; esame che ne distorrebbe dal nostro scopo. Il bisogno di rappresentar simbolicamente co'l suono delle parole li oggetti esterni è così naturale allo spirito umano, come l'inclinazione alla poesia. Benchè l'analogia de' suoni con le cose non ci colpisca sempre negl'idiomi, quali ci sono stati trasmessi, tuttavia l'immaginazione si giova della simiglianza de' segni con le idèe, qualora egli avvien che un fortunato accidente possa offerirla. Si è più volte, per esempio, cercata una corrispondenza fra il carattere o il destino delle persone e i loro nomi proprj, se bene questi nomi sieno accidentali, e certoni si dilettono di trarne indizj significativi. Coloro ch'escludono i giuochi di parole qual raffinamento contrario alla natura, svelano la loro ignoranza in tale proposito. I fanciulli e i popoli, che hanno costumi più semplici, manifestano sempre il loro gusto pe' bisticci; poichè, non conoscendo essi le relazioni e l'etimologia de' vocaboli, niente s'opponè nel loro intelletto ch'e' pigliino gusto di queste singolari combinazioni. Si trovano de' giuochi di parole in Omero; i libri di Mosè, che sono i più antichi monumenti scritti del mondo primitivo, ne sono pieni. Varj poeti d'un sentire squisito, come il Petrarca, e varj autori, come Cicerone, si sono lasciati andar volentieri a un cotal genere. Se alcuno biasimasse nel *Ricardo II* il patetico giuoco di parole che fa Giovanni di Gaunt su'l proprio suo nome nel momento ch'egli spira, sovengagli di quello d'Aiace, in Sofocle. È inutile il dire che i giuochi di parole non potrebbero convenire in tutte le occasioni, e che non possono mai

trovar luogo se non quando l'immaginazione vi è disposta, e le idee, le comparazioni, le allusioni che ne derivano, hanno un senso reale e interessante, ma non devesi ammetter per massima che bisogni spogliare i giuochi di parole della loro consonanza per giudicare il loro valore; ciò tornerebbe il medesimo, che togliere la rima per giudicar la vaghezza de' versi rimati. Le regole del buon gusto debbono esser differenti, secondo l'idiomi a cui vengono applicate. In quelli che contengono un gran numero di vocaboli omónimi, che è a dire di vocaboli che hanno il medesimo suono, se bene la loro origine e il loro significato differiscano interamente, i giuochi di parole sono quasi più difficili a evitarsi che a ritrovarsi; e ben s'è procacciato di sbandarli da tali idiomi, a fine di non lasciar troppa latitudine a una facile affettazione. Tuttavia non parmi che Shakspeare avesse per questo genere nn' inclinazione cotanto invincibile; se talvolta egli ne fa uso con prodigalità, a rinccontro in alcuni de' suoi drammi non se ne trova che un piccolissimo numero, e nel *Macbeth* particolarmente non credo che se ne possa scorgere la minima traccia. È probabile ch'egli s'avesse formato così in questo particolare, come in tutti li altri, certi principj cui seguiva fedelmente, e che dipendevano dalla natura del suo soggetto e dagli stili differenti che tal soggetto potea ricercare.

Alcuni fecero a Shakspeare nn rimprovero ancor più rilevante, quando asserirono ch'egli offendeva la delicatezza dipingendo senza riguardo la più trista deformità morale. Shakspeare, e' dicono, lacerà i cuori spietatamente, e fa torcere altrove li occhi

atterriti, offrendo loro uno spettacolo orribile e ributtante. Sicuramente egli non diede mai forme aggradevoli alle passioni selvatiche e sanguinarie, nè mai circondò la turpitudine d'un falso splendore di grandezza d'anima; ma questo appunto è uu merito di più. Talvolta egli dipinse iniqui consommati; e si può giudicare da Jago e da Ricardo III con qual arte egli seppe allor prevenire impressioni troppo tormentose. Io non niego che persone le quali abbiano i nervi malati, debbano evitar la lettura e soprattutto la rappresentazione di alcuni de' suoi drammi, siccome eviterebbero quella delle *Eumenidi* d'Eschilo. Ma un poeta che vuol conseguire un gran fine co' mezzi che gli pajono necessarij, debb'egli lasciarsi ritenere da simili considerazioni? Se l'effeminate abitudini de' nostri giorni avessero ad esser la misura di ciò che il genio può avventurare, l'arte sarebbe rinchiusa entro a limiti ben angusti, e tutti i grandi effetti le sarebbero vietati. Quando si vogliono sentir vive commozioni tragiche, bisogna premunirsi contra le scosse nervose, e godere di ciò che inalza e fortifica la nostr'anima. Certi riguardi troppo minuti per la irritabilità di genti assievolite ammorzano l'ardimento del poeta. Certo fu vantaggio di Shakspeare, ch'egli viveva in un tempo che li spettatori erano capacissimi d'impressioni nobili e tenere; ma tanto ancor vi rimanéa della fermezza de' secoli precedenti, che bastasse a impedire non rifugissero li animi allo spettacolo di tutto quello che portava l'impronta d'un alto grado d'energia. A' di nostri si sono vedute alcune tragedie, la cui catastrofe consisteva nello svenimento d'una Principessa. Se Shakspeare si getta

all'estremo opposto, questi sono per altro difetti sublimi che nascono dalla piecozza d'una forza gigantesca. Questo Titano della tragedia assale il cielo e minaccia di svenellare il mondo. Più terribile d'Eschilo, egli fa sì che in ascoltarlo ne si rizzano i capelli e ne si gela il sangue, e nondimeno egli possiede l'incanto seducente d'un'amabile poesia. Egli scherza leggiadramente con l'amore, e i suoi tratti lirici simigliano a sospiri dolcemente esalati dall'anima. Egli unisce insieme ciò che v'ha di più profondo e di più elevato nell'esistenza; e le qualità più estranee e in apparenza più opposte sembrano annodate l'una con l'altra quand'egli le mette in atto. Il mondo naturale e il mondo soprannaturale gli hanno affidato tutti i loro tesori; egli è un semidéo per la forza, un profeta per l'arte divinatoria, un genio tutelare che aleggia sopra l'umanità, e nondimeno si cala infino ad essa con la semplice grazia e con l'ingennità dell'infanzia.

Se non è dato di pareggiar Shakspeare nell'arte di caratterizzare con un colpo giusto e franco ciascun individuo, ancor meno si può sperare d'avvicinarsi a lui nella maniera d'aggrupparne parecchi insieme e di farli conoscere mediante le loro azioni scambievoli. In ciò consiste la perfezione dell'arte drammatica; poichè un uomo non può essere giudicato isolatamente, e bisogna soprattutto esaminarlo nelle sue relazioni co' suoi simili. Tuttavia la maggior parte degli autori drammatici peccano in questo particolare. Shakspeare fa di ciascuno de' suoi personaggi lo specchio di tutti li altri, e noi scopriamo in esso ciò che non potremmo scorgere immediatamente. La dipintura de' caratteri isolati, ch' eser-

cita la perspicacia degli altri scrittori, non è pure che la parte più superficiale che si osservi in questo poeta. Si avrebbe gran torto di prendere in alcuni de' suoi drammi per verità di buona lega tutto quello che dicono certi personaggi sopra sè stessi o sopra altrui. Non di rado egli fa trasparire sentimenti equivoci da massime lodevoli; e saggi principj sono talvolta messi in bocca di balordi, a fine di dare a divedere quanto sia facile lo spacciar luoghi comuni in sembianza di massime. Nessuno ha saputo indicare, così come egli, quelle impercettibili illusioni che si fanno li uomini su i loro proprj difetti, quella ipocrisia verso sè stesso di cui non si fa che una mezza confessione al proprio cuore, e che sovente nasconde anche alle anime nobili i motivi *egoisti* onde la natura umana non è mai del tutto esente. Questa secreta ironia nella dipintura de' personaggi fa supporre una grande penetrazione d'ioegno, ma l'entusiasmo ne soffre: ecco pertanto ove si giunge quando si ha la sventura d'aver osservata l'umanità; più non rimane a scegliere che fra questo vero ben tristo, che non v'è nè virtù nè grandezza di sort'alcuna che sieno pure e sincere, — e la pericolosa ed erronea credenza che l'uomo arrivar possa alla perfezione. Tuttochè Shakspeare sapia eccitare intime commozioni, egli mostra delle volte non so che di freddezza; ma è la freddezza d'uno spirito sovrao che ha trascorso il circolo dell'umana esistenza, e ch'è sopravissuto al sentimento.

Bene spesso Shakspeare fa sentir l'ironia non solo ne' caratteri particolari, ma nel complesso del drama. La più parte de' poeti che raccontano

o mettono in iscena li avvenimenti della vita umana, pigliano un partito risoluto, e vogliono forzare i lettori o li spettatori a creder loro cecamente, quando esaltano o deprimono i loro personaggi; ma quanto più sfoggiano in retorica per ottenere questo fine, tanto meno vi riescono; e in ogni caso noi non vediamo il fatto immediatamente, ma su 'l giudizio d' un altro. All'incontro, quando un poeta spinge l'arte sino a farci vedere il lato men lucido della medaglia, egli si pone in una secreta intelligenza co' li fior de' suoi lettori o de' suoi spettatori, mostrando d'aver prevedute le loro obiezioni, e d'avrle ancora approvate anticipatamente. Egli non si restringe a un solo punto di vista, ma spazia liberamente sopra di tutti, e ne fa quindi conoscere che, s' egli volesse, potrebbe spietatamente annichilare la forma lusinghiera onde gli piaque vestir l'oggetto ch' egli ne rappresenta. L'ironia dee cessare da che si entra veramente nella regione tragica; ma dal comico confessato fino alla dipintura seria delle calamità del destino, ci ha moltissimi gradi ne' quali, senza romper le barriere che separano il bene dal male, le circostanze di questo mondo possono dar presa all'ironia. Le scene adunque e i personaggi comici, mischiati con li avvenimenti della storia o con l'alta poesia romantica, servono a pascere le facoltà meno esaltate della nostr' anima, e a mettere un contrappeso a ogni sorta d' esagerazione. Delle volte non si può non riconoscere in Shakspeare l'intenzione di *parodiare* la parte seria del suo drama; dell' altre, il legame fra il comico e il serio è più arbitrario: bene spesso, quando il drama è maraviglioso, e che si può reputarlo

qual prestigio dell'immaginativa, l'introduzione del comico ha per iscopo d' impedire che il diletto non si muti in occupazione, e che l' anima non perda la sua serenità e non venga intormentita da quel serio tetro e pesante che si trova così spesso nelle composizioni più sentimentali che tragiche. L'intenzione di Shakspeare non è di farsi schiavo al gusto della moltitudine; per l'opposito, in differenti opere e in molte parti di alcune altre, soprattutto quando s' avvicina lo scioglimento, egli sbandisce per affatto il comico; giacchè allora l'interesse è troppo fortemente eccitato da poter l'anima esser capace di questo genere di distrazione. Molto esiziano premeva a Shakspeare che i buffoni non occupassero nel drama un posto più rilevante di quello ch' egli avrà loro assegnato, e si è soprattutto dichiarato apertamente contra il gusto che manifestano li attori comici d' improvvisare la loro parte.

Johanson, per giustificare la mescolanza del comico e del tragico che si trova ne' drammi inglesi, dice che nella realtà il serio e il giocoso, il vulgare e il sublime, sono bene spesso vicinissimi l'uno all'altro. Ma, perchè esiste questo avvicinamento di cose nella vita, non ne segue già che il poeta debba ammetterlo nelle sue composizioni. A ogni modo, una tal riflessione è giusta, e concede al poeta il diritto d' adottare questa mescolanza; poichè l'arte drammatica debb' essere sottoposta alle condizioni della verisimilitudine. Tuttavia, non è men vero ancora che un poeta non può accozzare insieme elementi così opposti, quali sono il comico e il tragico, senza ch' egli abbia per far questo motivi profondamente meditati, come son

quelli che abbiamo già procurato d'indicare. Ne' drammi di Shakspeare, le scene comiche sono, per così dire, il vestibolo della poesia ove stanno i valletti; questi personaggi vulgari non osano parlare a voce tanto alta da coprire i discorsi che si fanno nella gran sala; ma come li eroi ne sono usciti, i subalterni meritano pure qualche attenzione: i loro petulanti motteggi, le loro pretese imitazioni de' proprj padroni, possono spargere gran lume sopra i caratteri principali.

Il talento comico di Shakspeare è non meno ammirabile di quello ch'egli mostra pe' l' patetico. Egli arriva sempre alla medesima altezza e alla medesima profondità, nè io vorrei decidere a quale de' suoi due talenti si debba dare la preferenza. Egli è creatore nella comedia per situazioni e per motivi, nè si può sapere donde abbia tolto le une e li altri; dovechè nella tragedia egli sempre s'attiene fedelmente a un dato soggetto. I suoi caratteri comici sono così veri, così varj, così ben combinati, come i suoi caratteri serj. In questo genere egli è sì poco inclinato alla caricatura, che piuttosto si potrebbe dire ch'egli disegna i suoi personaggi con tratti troppo fini pe' l' teatro, e che fa mestieri d'un abilissimo attore per farli risaltare, e di spettatori attentissimi per distinguerli. Non solamente egli seppe rappresentare nel modo più vivace e più dilettevole i differenti generi di follia, ma si bene la goffaggine stessa. Sovente si trova ne' suoi drammi un personaggio ridicolo che ne sembra oggidì puramente arbitrario, ma ch'era allora fondato su l'imitazione de' costumi; è questo il *Buffone di Corte*, co' l' berretto e con l'abito screziato ch'egli soleva portar. Un tal

personaggio si ritrova in parecchie comedie di Shakspeare, ma non comparsce che in una sola tragedia, — il *Re Lear* —, dov'è destramente compreso nell'azione, ed ha per impiego d'esercitare il suo spirito parlando agli altri personaggi. A' tempi in cui sono finti i più degli avvenimenti rappresentati in questi drammi, non solamente i Principi aveano de' Buffoni per loro divertimento, ma parecchie famiglie qualificate mantenevano un simile commensale, siccome un buon rimedio contra il vòto e la noja della vita ordinaria, e qual giocondo mezzo di dar tregua agli usati convenevoli. Alcuni grandi uomini ed anche varj dotti ecclesiastici non s'arrossivano di sollevarsi dagli affari importanti ascoltando i loro Buffoni; e il celebre Tomaso Moro si fece ritrarre co' l' suo in un medesimo quadro. Shakspeare vivea precisamente nel tempo che quest'uso cominciava a decadere; e nelle opere teatrali de' suoi successori non si trova più questo personaggio, chiamato *Clown* in inglese. Si proclamò l'abolizione de' Buffoni (*detti qualche volta dagli antichi Italiani anche Uomini di Corte*), qual prova d'un gusto perfezionato, e si compiansero i nostri buon' vecchi in pensando com'egli non potessero pigliar diletto delle loro zannate. Ma io credo più presto che si sia mancato d'attori così spiritosi che sostener potessero lodevolmente questa parte; e in oltre la ragione del nostro secolo, non ostante l'alta idèa che hanno ancora li uomini de' suoi progressi, è divenuta troppo timida a permettere un' ironia cotanto ardità; ella non oserebbe lasciarsi scomporre in tal guisa il manto della sua gravità, e, in luogo d'assegnare al suo fianco un posto alla follia, ha tolto

ella medesima l'assunto di presentar l'immagine del ridicolo, ma d'un ridicolo pesante e non allegro. Si potrebbe di leggieri fare una collezione d'idée eccellenti e di mordaci sarcasmi, i cui autori furono Buffoni di Corte. È chiaro che sovente eglino dissero a' Principi certe verità che nessun altro avrebbe potuto ad essi manifestare. I Buffoni di Shakspeare, insieme con un bello spirito fittizio che non si può scansare quando si vuol far per mestiere il faceto e l'arguto, hanno un'allegria impareggiabile, e spesso assai più di senno, che non la maggior parte degli uomini chiamati saggi.

Aggiungerò ancora alcune parole sopra l'elocuzione e il verseggiare del nostro poeta. Il suo linguaggio ha talvolta dell'antico, ma pur molto meno che quello degli autori suoi contemporanei; il che dimostra la squisitezza del suo gusto. A' suoi tempi la prosa era ancor poco elaborata, giacchè la maggior parte de' dotti scrivevano in latino; circostanza felice per un poeta drammatico, imperocchè qual cosa ha egli mai di commune con li autori scientifici? Shakspeare non pure avea letto, ma studiato li antichi poeti inglesi: in oltre egli attingeva il suo linguaggio dalla conversazione, e sapeva collegare a meraviglia l'ordinaria forma del dialogo co' li brio più poetico. Io non so che cosa volesse dire un Critico con asserire che lo stile di Shakspeare non era grammaticale. Per dimostrar la giustezza di tale asserzione, bisognerebbe far vedere che le costruzioni delle sue frasi differiscono da quelle che si usavano al suo tempo; ed è facile a provare non esser ciò vero. Non v'è nessuna lingua in cui sia tutto regolato dalla grammatica,

ma sempre si lasciano molte cose in arbitrio dell'uso, ch'è pur troppo capriccioso, nè si può dar carico al poeta de' cambiamenti che sono seguiti dopo lui. La favella inglese non avea per ancora acquistata quella moderata saggezza che forse ha recato nocumeuto all'originalità della sua letteratura più moderna. Un terreno novamente coltivato produce in grazia della sua fertilità molte piante parassite accanto alle piante utili; così parimente si veggono ne' poeti di quel tempo alcune scappate, ma che derivano dalla stessa pienezza di forze; vi si scoprono alcune tracce d'inavvertenza, ma non mai veruna affettazione sforzata e fittizia. In generale lo stile di Shakspeare, per l'elevatezza e l'energia, per la grazia e la sensibilità, è ancora un modello da non si poter avanzare. Egli esantri tutti i partiti della sua favella, e l'impronta del suo possente genio apparisce fin nelle minime particolarità; le sue immagini e le sue metafore hanno nella loro bizzarria naturale e involontaria una grazia ch'è lor propria: forse ch'egli è talvolta oscuro per amor del laconismo; ma la briga che altri si può prendere per istudiare il senso di alcune linee di Shakspeare, è sicuramente ben compensata.

Il verso di cui fa maggior uso questo poeta nella più parte de' suoi drammi, è il giambico senza rima, di dieci o d'undici sillabe, e di quando in quando ci frammette de' versi rimati e della prosa. Nondimeno nessuno de' suoi drammi si restringe assolutamente ne' limiti del linguaggio ordinario, poichè sempre egli v'aggiunge, — non esclusi pur quelli che più s'accostano alla mera commedia —, de' tratti che l'innalzano a una sfera più poetica. Alcune scene sono scritte in prosa; e in altre i versi

e la prosa si avvicinano: mescolanza che dee produrre cattivo effetto sopra quelli che sono usi a considerare i versi d'un'opera teatrale come soldati in armi e in ordinanza per la rassegna, e vestiti d'un modo così uniforme che, vedutone uno o due, puoi dire d'averne veduti mille contanti.

Shakspeare adoperava i versi o la prosa, secondo che gli veniva suggerito da finissime combinazioni risguardanti il grado e più ancora il carattere o la disposizione d'animo de' suoi personaggi. Una favella nobile e che s'inalza sopra lo stile commune della vita, appartiene a una certa dignità di maniere onde può tanto adornarsi il vizio, quanto la virtù, e che non potrebb'essere interamente distrutta dalle più violente passioni. Ma siccome questa dignità, salvo poche eccezioni, si rinviene più naturalmente appresso li uomini d'alto paraggo, che appresso li altri, così la nobiltà e la familiarità del linguaggio, la poesia e la prosa sono per l'ordinario distribuite ne' drammi di Shakspeare conforme al grado de' personaggi. Laonde i semplici cittadini, i villani, i soldati, i marinaj, i servi, e singolarmente i pazzi e i buffoni parlano tutti quasi sempre la favella della vita reale; nondimeno la dignità de' sentimenti può trovarsi in tutti li uomini e manifestarsi notabilmente, senz'aver bisogno delle forme acquistate con l'arte e con l'uso. Che i doni della natura e la morale dell'anima sieno al di sopra de' vantaggi doruti alla fortuna, è questo un diritto che non si può contrastare agli uomini, e che Shakspeare ha loro guardato ne' suoi drammi. Sovente li stessi personaggi vi usano a muta a muta il favellar più nobile e il più vulgare;

e questa ineguaglianza è nella natura. Circostanze straordinarie che occupino fortemente il pensiero e facciano giocare le passioni, accendono ed esaltano l'anima: essa raccoglie allora tutte le sue forze, e dà segno nell'espressione de' suoi sentimenti, così con la parola come con li atti, d'una energia inaspettata. All'incontro, i più grand' uomini, in momenti di spensieratezza, possono abbandonare la cura della dignità del loro carattere a tal segno che sembrano dimenticarla interamente. Questa disposizione a pigliar diletto delle faccende altrui, o a dirne noi stessi, non disonora punto li eroi. Prendiam per esempio il personaggio d'Amleto: di quale ardita poesia non si serve egli quando evoca l'ombra di suo padre, quand'egli stesso s'accende alla vendetta, e risveglia tutte le furie del rimorso nel seno materno? Ma egli sa discendere a un tono più basso, qualora s'indirizza a persone vulgari, quando si fa beffe di Polonio e dello scolare, quando instruisce li attori, e quando porge orecchio a' motteggi de' becchini. Fra i principali caratteri di Shakspeare non ve n'ha alcuno così notabile come quello d'Amleto per lo spirito e per l'originalità; ed è perciò ch'egli usa bene spesso lo stil familiare, dove che altri personaggi stanno costantemente in su 'l dignitoso, o perchè una gravità uniforme è loro naturale, o perchè l'idea del fasto proprio al loro grado non li abbandona mai, o vero ancora perchè vive passioni li tengono sempre in uno stato d'esaltamento, — stato che non è quello d'Amleto, l'anima del quale è sempre oppressa da penosi affetti. E, che è più, la scelta di questi differenti stili s'accorda sempre così bene al

suggetto, che, qualunque volta il poeta trapassa nel medesimo discorso dalla prosa alla poesia, o dalla poesia alla prosa, non si potrebbe cambiar nulla al suo lavoro, senz' arrischiare di distruggerne l'effetto. Il giambobba d'altra parte il vantaggio d'accommodarsi così bene allo stile più elevato, come al più semplice; egli è adattatissimo alla familiarità del dialogo, nè tropposi diversifica dalla prosa, come fanno li alessandrini rimati.

I versi giambici di Shakspeare sono alcuna volta armoniosi e sonori, sempre variati e assortiti a quello che debbono esprimere; or si direbbe che le parole hanno ali per giungere alla meta, ed or che l'impressione che producono è lenta e profonda: essi non escono mai dalla maniera del dialogo anche negli stessi monologhi, fuorchè non s'inalzino al genere lirico: e' sono un perfetto csempio del profitto che si può trarre per le opere drammatiche da questo verso il quale, da Milton in poi, è stato adottato appresso l'Inglese, nel genere epico, ma in un modo al tutto differente. La diversità del metro nella poesia di Shakspeare è pure del massimo effetto. Un verso spezzato, o vero il subitaneo cambiamento del ritmo, s'accorda perfettamente con la piega che piglia il pensiero, o con una differente disposizione dell'anima. Una prova che a bel diletto egli si dipartiva dalle strette regole del verseggiare, non le stimando atte al movimento drammatico, si è che i suoi primi drammi sono versificati con iscrupolosa esattezza, e che ne' successivi, dopo ch'egli ebbe acquistata con l'esercizio un'estrema facilità di comporre, si pigliava licenze assai più forti, e volea a un tratto far sentire il più grand'estro poetico e la più

grande libertà nella maniera di costruire i versi.

È parimente facile di determinar la direzione ch'egli vuol dare agli affetti, quando impiega la rima. Sovente lo vediamo finire una scena o anche un discorso con alcune linee rimate, per terminare in un modo più notevole, e dare maggior rotondità alla conclusione: il che fu pessimamente imitato da' Tragici inglesi de' tempi moderni. Essi inalzano improvvisamente lo stile, come se i personaggi si mettessero d'un colpo a parlare un'altra lingua; e queste linee rimate con le quali finiscono le scene, piaciono singolarmente agli attori, come quelle che danno il segnale degli applausi alla loro partenza. In Shakspeare, per lo contrario, tutti i trapassi sono graduati, e i cambiamenti di stile s'introducono impercettibilmente. La rima fa talvolta risaltare le antitesi e le sentenze ingegnose; ma più sovente ancora essa dà non so che di solenne e di pomposo al dialogo, allorchè la situazione lo ricerca. Per motivi di tal fatta la *Maschera* (*) nella *Tempesta*, e il piccolo drama rappresentato nell'*Amleto* sono composti in versi rimati.

In altri drammi, come nel *Sogno d'una notte di estate*, e in *Giulietta e Roméo*, Shakspeare concede grande spazio a' versi rimati, o perchè voglia dare alla sua composizione un colorito più vivo, o perchè i suoi personaggi si trovano in una disposizione d'animo poetica e armoniosa, simile a quella che inspira le querele e le dichiarazioni d'amore. Egli ha quivi usato eziandio delle strofe rimate che

(*) Farò qualche cenno sopra queste piccole comedie chiamate *Maschere*, parlando di Ben Jonson.

s'accostano alla forma del sonetto, picciol componimento ond'era andazzo a quel tempo in Inghilterra. Quando Malone afferma che Shakspeare aveva amata la rima in sua gioventù, ma che più tardi ne sprezzò l'uso, egli contraddice all'ordine cronologico in cui sono poste da lui stesso le opere di questo poeta. Non si trovano quasi versi rimati in alcune delle prime opere di Shakspeare, come per esempio nella seconda e terza parte dell'*Enrico VI*, laddove se ne vede un gran numero nel drama intitolato *Quel che vorrete*, che si tiene per l'ultimo suo lavoro, e nel *Macbeth* che di certo fu composto sotto il Re Giacomo.

Anche rispetto agli accessori della forma esterna, Shakspeare non facea nulla a caso o di capriccio; ma si determinava, da vero poeta drammatico, secondo i motivi ch'egli attingeva dalla natura de'snoi soggetti. Noi potremmo trovarne la prova infin nell'uso ch'egli fa de'metri poensitati, quali sono i versi rimati di sei o sette sillabe, se non temessimo d'entrare in troppo lunghe dichiarazioni tecniche. In Inghilterra, lo stile poetico e le idee d'eleganza e d'armonia si sono molto cambiate da ducent'anni in poi, tanto per riguardo a' versi rimati, quanto per riguardo al verso bianco giambico (o verso sciolto, come dicono l'*Italiani*). Dryden e Pope sono riputati modelli nel verso rimato, e l'hanno sottomesso a una regolarità lusinghevole per l'orecchio, ma tanto o quanto monotona. Uno straniero, senza preoccupazion d'animo, e che non curasse della moda, anteporrà per avventura il genere antico. Certo è che la presente maniera di

adoperare i versi rimati, dando una forma più serrata a tutte le frasi, nuoce alla naturalezza e alla libertà del dialogo. Non bisogna giudicare ciò che fece Shakspeare, da un cambiamento di gusto forse capriccioso; ma convien paragonarlo co' suoi contemporanei, come per esempio con Spencer, e questo paragone tornerà senza contrasto a sua lode. Spencer è sovente dilombato e diffuso; Shakspeare, che talvolta può rinscir duro, è sempre, non ch'altro, pieno e conciso; s'egli serve alla rima, lo fa piuttosto saltando le parole necessarie, che aggiugnendovi parole inutili. Tuttavia parecchi de' suoi pezzi di poesia rimata reggono al martello della critica, e vi si ammira una leggerezza piena di grazia, gran copia di pensieri ingegnosi, e uno splendore di colorito, ove non hanno parte alcuna li affettati concettini. Le canzoni, nelle quali il poeta esprime i suoi propri pensieri, sono per la maggior parte o scherzi leggiadri della fantasia, o veri canti poetici: in leggendole ti credi d'udire una musica incantatrice.

Tutte le produzioni di Shakspeare portano il sigillo del suo genio originale; ma nessuno è più lontano di esso dall'adottare una maniera, e dall'osservare abitualmente li oggetti sotto un medesimo aspetto. Egli è, per contrario, un vero Proteo per la varietà delle forme e de'colori che gli fanno prendere i suoi diversi argomenti. Ciascuna delle sue favole è un piccolo mondo indipendente che si muove nella sua propria orbita: sono esse altrettante creazioni animate del medesimo spirito, e nelle quali si manifesta la libertà e la ponderata scelta

del poeta. Se l'arte di comporre un'opera infin nelle sue minime parti sopra un'idea principale, se la sovranità del genio inventore su 'l meccanismo dell'esecuzione, si può chiamare regolarità, in fra i titoli più splendidi che pregi inestimabili addimandano in favore di Shakspeare, non si può contendergli anche il titolo di poeta regolare.

Tali sono le idee generali che ho stimato di dover esporre, innanzi ch'io esami partiamente le opere di Shakspeare. Sono esse il frutto d'un lungo studio sopra questo poeta, e servono a provare che l'analisi può giustificare l'ammirazione ch'egli inspira. Giudicato di già innanzi al tribunale de'

posterì e a quello delle nazioni straniere, la sua gloria non può più venire oscurata dallo sprezzo ond'altri fa mostra per una tal epoca, per un tal gusto nazionale, per una tal forma di composizione; e offrendo a' nostri sguardi i tratti più luminosi del carattere de' secoli e de' popoli diversi, l'arditezza dell'immaginativa e la profondità del pensiero, il dono di fortemente commuovere e la finezza dell'osservare, il culto della natura e la cognizione della civil società, l'entusiasmo del poeta e l'imparzialità del filosofo, pare ch'egli sia nato a rappresentare da sè solo l'umano spirito, di cui possiede in grado sovrano le qualità più opposte.

LEZIONE XIV.

Difficoltà che presenta la classificazione delle opere di Shakspeare. — Se conoscessimo l'ordine in cui furono composte, sarebbe questo da seguire per studiarle. — Noi conserviamo la divisione ordinaria in comedie, tragedie, e drammi storici, ancorchè tutte l'opere di Shakspeare appartengano veramente al medesimo genere. — Comedie: non si restringono mai totalmente nel cerchio delle relazioni cittadinesche. — Esame di ciascuna in particolare. — Tragedie: Giulietta e Roméo, Otello, Amleto, Macbeth, il Re Lear. — Drammi storici. — Opere tratte dall'istoria romana. — Timone d'Atene, Troilo e Cressida. — Opere tratte dall'istoria inglese. — Otto drammi, insieme concatenati senza interruzione, formano quasi un gran poema annunziato e terminato da due altri drammi, il Re Giovanni ed Enrico VIII.

CHIUNQUE voglia far la rassegna delle opere di Shakspeare, dee trovare qualche difficoltà a determinar l'ordine in cui si convien collocarle. Non v'è dubbio che riuscirebbe molto istruttivo il tener dietro passo passo a questo grande poeta, creatore e perfezionatore dell'arte sua, seguendo l'ordine de' tempi. Ma, salvo alcuni punti ne' quali si va d'accordo, mancano le notizie necessarie per condursi in tal cammino.

Il diligente Malone tentò di distribuire le opere di Shakspeare secondo l'ordine ch'egli suppone sieno state composte. Ma sì fatta distribuzione, come l'antor medesimo confessa, è puramente ipotetica, e sarebbe ancora insufficiente per ciò solo ch'egli esclude un gran numero d'opere state originariamente attribuite a Shakspeare e ch'io tengo per la maggior parte antiche (*), ma che, dopo Rowe

soltanto, li editori hanno giudicato a proposito di rigettare.

Bisognerà dunque esaminar le opere di questo poeta, distribuendole in classi secondo la qualità de' soggetti, ancorchè un tale ordine sia lontano da satisfarne. Molti Critici hanno già notato che le opere di Shakspeare appartengono tutte, in quanto alla sostanza, al medesimo genere; ma che diversi elementi, siccome il lirico o il caratteristico, l'invenzione del maraviglioso o l'imitazione della natura, il patetico o il giocoso, il serio o l'ironico, vi signoreggiano a vicenda. Shakspeare stesso si ride delle brighe

non oserei di metter innanzi un giudizio che contraddice all'opinione universale, senza annirli di prove; ma queste prove mi porterebbero troppo lontano. Debbo adunque invocar l'indulgenza de' miei lettori per questo rispetto, e mi contenterò di parlare d'alcune delle opere negate a Shakspeare in un'Appendice alla fine della presente opera.

(*) S'io scrivessi per il Pubblico inglese,

che si pigliano i Critici per dividere e suddividere i generi, quando fa dire nell'*Amleto* al pedante Polonio, che vuol raccomandare al Principe una compagna di comedianti: « *Sanno essi rappresentar tutto, tragedia, comedia, pastorale, drama storico, comico-pastorale, storico-pastorale, tragico-pastorale, tragico-comico-istorico-pastorale, ec. ec.* » Un'altra volta ancora egli mette in deriso le determinazioni di generi cavate dall'esito prospero o infelice degli avvenimenti.

Si può non pertanto conservare l'antica divisione in comedie, tragedie, e drammi storici, perchè non si perdano d'occhio le gradazioni che annodano insieme queste differenti specie di composizione. Li argomenti delle comedie sono tratti la maggior parte da Novelle già conosciute, e sono altrettante storie d'amore vestite della forma drammatica. Nessuna si restringe interamente dentro al cerchio delle relazioni domestiche e cittadinesche; tutte hanno un'assetatura poetica, e alcune entrano nella regione del maraviglioso, o si sollevano al genere patetico. A queste ultime opere si congiungono immediatamente due delle più famose tragedie di Shakspeare, *Giulietta e Romeo* e *l'Otello*. L'una e l'altra sono Novelle accomodate alla scena secondo i medesimi principj. In alcuni drammi storici le situazioni e i caratteri comici occupano uno spazio notabile; in altri regna esclusivamente il serio, e lasciano allora un'impressione analoga a quella della tragedia. Il vero carattere distintivo de' drammi storici consiste in ciò, che l'intreccio si volge intorno a un interesse portico e insieme nazionale: il che non si osserva nell'*Amleto*, nel

Re Lear e nel *Macbeth*; e però non riponiamo tali opere nel novero de' drammi storici, fra' quali pur sembra che si dovessero collocare, ancorchè l'*Amleto* sia tratto da un'antica cronica del Nord, il *Re Lear* da una tradizione inglese, e che *Macbeth* non rimonti a' tempi favolosi dell'istoria di Scozia.

Ci sono alquante comedie di Shakspeare le quali, per diversi rispetti, hanno sembianza d'essere composizioni giovanili. Tali sono *I due gentiluomini veronesi*, *Il domatore della donna bisbetica*, e la *Comedia degli equivoci*. Egli ha leggiadramente dipinto, ne' *Due gentiluomini veronesi*, l'amore incostante e l'amore infido verso l'amicizia. La maniera per esso usata è leggiere alquanto e superficiale, ma non disconviene al soggetto, ch'è una passione prontamente concepita e sacrificata. Un pentimento assai equivoco dell'amante volubile facilmente ottien grazia da una bella abbandonata. Alcuni accidenti che sembrano più seri, hanno un esito egualmente felice. Una figlia d'un Principe è sedotta e rapita; ella stessa e suo padre cadono in mano d'un branco di masnadieri, il capo de' quali si scopre essere nno de' nobili Veronesi, l'amico tradito e scacciato del suo paese dal proprio amico; e tutti li animi alla fine si riconciliano con quella placidezza che si possa maggiore. Egli pare che il corso delle cose del mondo sia fatto per accomodarsi a un capriccio di gioventù che si chiama amore. La Giulia che travestita da paggio segue il suo ingrato amante, è un lieve abbozzo di quelle vaghe figure di donne che Shakspeare prese tanto diletto a meglio caratterizzare da poi, di quella Viola e di quella

Imogene, eroine similmente travestite, la cui delicata purità contrasta con uno stato ambiguo, e fa lor conservare, in mezzo alle più singolari avventure amorose, un incanto di modestia che non ha paragone.

La *Comedia degli equivoci* (The comedy of errors) è presa dai *Menechi* di Plauto; ma questo soggetto acquista nuova sembianza dalla maniera ond'è trattato, e da' nuovi accidenti ond'è arricchito: è questo il solo drama di Shakspeare tolto o imitato dagli antichi. I due fratelli, personaggi principali del drama, hanno due schiavi, gemelli anch'essi, simili egualmente di figura, e che si chiamano pure col medesimo nome. Ciò raddoppia l'inverisimilitudine; ma, poichè nell'incredibile non ci sono gradi, dove si conceda l'una di tali simiglianze, si avrebbe il torto di far difficoltà per l'altra; e se li spettatori pigliano diletto degli equivoci, non potrà mai riuscir soverchia la diversità de' loro incrocicchiamanti e delle loro combinazioni. È vano il dire che una maniera cosiffatta di drammi, acciocchè possa avere una total verità, se non altro pe'sensi, vuol essere rappresentata con le maschere; e così l'intendeva il poeta. Io non saprei convenire con quelli i quali pensano essere deferito di troppo in questa comedia lo scoprimento. Non è da temersi la noia infino a tanto che v'è novità, e che la complicazione degli accidenti impreveduti produce un effetto ognor crescente; ed è ciò che veramente si trova nella detta comedia. Anzi l'imbarazzo diventa sino ad una specie di pericolo; giacchè l'uno dei due fratelli è prima arrestato per debiti, e poi rinchiuso come pazzo, mentre che l'altro, ve-

dendo assalita la propria persona, è costretto di rifugiarsi in una chiesa. Tutto questo non può succedere senza qualche percossa e qualche ingiuria; e quindi un simile soggetto, per esser comico, cade facilmente nel vulgare; tuttavia Shakspeare lo nobilitò quanto era possibile. Due scene d'amore e di gelosia fanno diversione a equivoci unicamente fondati sopra simiglianze esteriori. Il riconoscimento prende una specie di solennità, sì perchè succede innanzi a un tribunale cui presiede il Principe, e sì perchè i parenti de' germani gemelli, dopo ch'erano stati lungamente divisi, si ritrovano insieme in questo punto. L'esposizione, in Plauto, è fatta senz'arte veruna per mezzo d'un prologo; ma qui è perfettamente ragionata: essa consiste in un racconto interessantissimo del padre che informa li spettatori di tutto ciò che i personaggi del drama ignorano ancora. In somma è questa la miglior comedia che si possa fare su le tracce de' *Menechi*; e s'è inferiore ad alcune altre di Shakspeare, dobbiamo accagionarne il soggetto che non permette di far meglio.

Il *Domatore della donna bisbetica* (The taming of the shrew) ha tutta la tinta d'una comedia italiana; e l'intrigo d'amore che serve, dirò così, di cornice all'oggetto principale, è cavato da una comedia dell'Ariosto (63). I caratteri e le passioni sono leggerissimamente abbozzati. Nessuna laboriosa preparazione, nessun timido scrupolo arresta il rapido corso dell'azione. Non si ravvisa il carattere e l'umor particolare degl'Inglesi, fuorchè nella maniera con la quale Petruccio sa domar l'intrattabile naturale di quella Caterina ch'egli ha tolta

in moglie a rischio e ventura, ancorchè ben avvertito da prima. I colori del quadro sono un poco forti, ma però giusti. Quando si dipinge in una fanciulla un'arroganza che, per non esser compensata da nessuna bella qualità, distrugge tutte le grazie del suo sesso, — e quando si mostra come un marito, facendo vista d'essere ancor più violenta e più insolentemente capriccioso di sua moglie, può venire a capo di sottometerla, — bisogna dare a una tal lezione l'evidente chiarezza d'un proverbio popolare.

Il prologo è più notevole della commedia stessa. Ci si vede un calderajo ubriaco (64) che vien portato via mentre che dorme, e condotto in un palazzo ove gli si fa credere ch'egli è un gran signore. Questa invenzione non è di Shakspeare. Holberg trattò questo soggetto a fondo e con una verità inimitabile, ma stemprandolo in cinque atti, il che è troppo. È verisimile che Shakspeare non abbia imitato l'autore inglese, ma che piuttosto ambedue abbiano presa questa idea da una Novella conosciuta (65). Ci sono parecchi di questi soggetti comici, che sono antichi senza che mai sieno vecchi. Shakspeare si mostra in questo prologo ciò ch'egli è, — un gran poeta: tutto è lievemente indicato, lo stile ha molta eleganza, e le convenienze sono destramente osservate. Egli non ha mancato di prendere quel tono d'ironia a cui naturalmente invita un gran signore, quando la noia e l'ozio lo portano a farsi beffe d'un pover'uomo, qual si è questo calderajo che ad ogni tratto ricade nelle sue vulgari abitudini. Non so per quale accidente manchi tutta la parte del prologo ove il calderajo, che s'è prevaluto della sua ricchezza per in-

briarsi di bel nuovo, è ricondotto al suo primo stato. Senza dubbio si doveva terminare questo piccolo drama dopo il grande. In oltre queste due opere non sono tra loro connesse, se non perchè si fa credere al calderajo esser cosa essenziale alla sua dignità di far recitare nel suo palazzo una compagnia volante di comici. Egli doveva certamente interrompere la rappresentazione con riflessioni ed esclamazioni burlesche; ma queste pure sono smarrite; nè si dee supporre che Shakspeare abbia lasciato queste facezie in arbitrio de'comediani, poichè egli non si fidava in essi gran fatto, e tutto il rimanente di questa commediola è diligentemente lavorato (66). L'idea di mettere in scena alcuni spettatori che accrescano l'allegria del drama, fu poi con molto ingegno impiegata da altri poeti inglesi.

La commedia, *Le pene d'amor perdute* (*Love's labour's lost*), è pure annoverata fra i primi lavori di Shakspeare. È questa una fantasia piena di vivacità; la follia vi agita tutti i suoi sonaglinzi, e il lusso della giovinezza vi si spiega nella prodigalità de' mezzi d'effetto. La successione non interrotta delle facezie e de' giuochi di parole lascia appena respirare lo spettatore. Egli è un fuoco artificiato che dardeggia faville d'ingegno, un vero carnevale, ove le rapide risposte de' personaggi ne rammentano i piacevoli motteggi che, in passando, l'uno scaglia all'altro in una festa di ballo con maschere. Un giovine Re di Navarra e tre de' suoi cortigiani hanno fatto voto di vivere tre anni in ritiro a fine di consacrarsi allo studio della sapienza; sbandiscono dalla Corte tutte le donne, e s'obbligano a non riceverne

alcuna, sotto pene rigorosissime. Ma non prima essi hanno annunziato co' più sfoggiati paroloni questa eroica risoluzione, eccoti arrivar la figlia del Re di Francia. Ella viene (spedita da suo padre, cui li anni e una malattia non permettono di far così lungo viaggio) a domandar la restituzione d'una provincia. Il Principe, forzato a darle udienza, s'innamora fieramente di lei; ed i suoi compagni, i quali ritrovano antiche conoscenti nelle dame del séguito della Principessa, non si difendono meglio di lui. Tutti, senza dirlo, hanno già rotto nel fondo del cuore il loro voto; ma, ritenuti dalla vergogna, si spiano reciprocamente. Come non d'essi fa risonar la foresta de' suoi canti amorosi, è sorpreso e rampognato da un altro che non è meno di lui colpevole. Biron, il motteggiatore della compagnia, coglie sn' l' fatto il Re e i suoi due compagni; ma tostamente la scoperta d'una lettera amorosa fa ch'egli medesimo arrossisca della stessa colpa: nondimeno egli si trae d'impaccio provando la follia del voto per esso infranto, esorta li amici a militar sotto i vessilli dell'amore, e termina il suo discorso con un magnifico elogio delle donne: da questa scena mirabilmente ordita è coronato tutto il rimanente. Ma di poi, quando li amanti si travestono per fare la loro dichiarazione, e che le belle, similmente divise, li ingannano e si beffano di loro, lo scherzo è tirato troppo in lungo. Si può trovare eziandio che il poeta esce di tono, allorchè fa tutto a un tratto annunziar la morte del Re di Francia, e che, venendo il Principe ad offerir seriamente la sua mano alla Principessa, ella soprasede d'accettarla fino al momento ch'egli avrà

soddisfatto alla pena impostagli da essa medesima a fine di punirlo della sua stolidezza. Ma tutto il precedente folleggiare non permetteva una miglior conclusione, e i personaggi non potevano nscir dalla loro ebbrezza d'allegria, senza un impulso estraneo. Le figure grottesche che li hanno solazzati, sono creazioni d'una capricciosa fantasia: fra questo numero si trova un cervel bizzarro, — un Don Alvaro, spagnuolo arcifanfano —, poi due pedanti nsciti dalle scuole, e un contadino balordo, tutti nati egualmente a esser segno a' motteggi d'una lieta società.

Quattro drammi di Shakspeare, cioè sono *È tutto bene ciò che a ben riesce* (All's well that ends well), *Molto fracasso per un nonnulla* (Much ado about nothing), *Misura per misura*, o, direm forse meglio, *Pan per focaccia* (Measure for measure), e il *Mercatante di Venezia* (Merchant of Venice), hanno questo di commune, che il poeta, fondando l'intreccio principale sopra l'interessi da cui dipende la felicità della vita, e vivamente eccitando la simpatia morale, ha saputo, con un felice accozzamento, ricondurre la serenità nell'animo dello spettatore. E non è già ch'egli non lasci il più vasto campo a ciascun genere d'impressione; ma sì è ch'egli ristabilisce l'equilibrio facendo giocare lo spirito e l'immaginativa. Egli veste una favola straordinaria di tutte le particolarità che possono dar l'apparenza d'un avvenimento reale; se non che solamente egli non cade mai nel tono lamentevole del drama sentimentale, o nel tono pesantemente dogmatico di quel drama morale che in fine non è che un sermone messo in dialogo. La pietà, il pentimento, lo sdegno non

divengono affetti oppressivi se non quando il poeta ne prolunga la durata, e ch'egli si limita tristamente a produrre questo genere d'effetto. Ma Shakspeare si diletta di scioglierci da' ceppi delle convenzioni e delle pretensioni sociali, — da questo carcere sì angusto ove li uomini si rubano a vicenda l'aria e la luce —, e ne fa respirar liberamente, avanti ancora che ne sentiamo distintamente il bisogno.

E tutto bene ciò che a ben riesce è l'istoria conosciutissima d'una fanciulla chiamata Elena, che s'è presa dell'amore di maggior uomo ch'ella non è, — il conte Beltramo (67). Ella ha ottenuto dal Re la mano del conte in ricompensa d'averlo guarito di non so che malattia per mezzo d'un secreto lasciatole da suo padre, famoso medico di quel tempo. Il conte, il quale dispregia la virtù e la bellezza d'Elena, non contrae questo matrimonio se non in apparenza, e se ne va subito ad affrontare i pericoli della guerra per fuggire una felicità che offende il suo orgoglio. Ma Elena, serbandone una fedeltà irremovibile, e mercè d'un'innoceute frode, compie le condizioni quasi impossibili che il conte Beltramo avea poste al mantenerle la promessa di riceverla per moglie. L'amore si mostra in questo drama sotto mille aspetti; sotto le sembianze d'una donna egli implora pietà: ha contro di sè il pregiudizio della nascita (per usare una volta ancor noi questo francesismo), e non è punto incoraggiato da una tenera corrispondenza. Ma sì tosto ch'Elena è legata al conte Beltramo da un nodo che, per essere da lui sdegnato, non cessa tuttavia d'essere sacro, la sua debolezza diviene virtù. Ella commue profondamente in grazia della

sua dolce afflizione e della sua lunga pazienza; il suo più bel momento è quando, data accusa a sè stessa d'essere la persecutrice del suo crudel marito, ella abbandona secretamente la casa della suocera per andare a espiar l'error suo con un lontano peregrinaggio. Johnson manifesta avere in ira il conte Beltramo, e gli è discaro ch'egli si tragga d'impiccio senz'altro castigo che uno scorno passeggero, ben compensato dal possesso d'una moglie virtuosa. Ma Shakspeare non volle mitigar l'impressione che produce l'insensibile orgoglio e la vana durezza di Beltramo; egli non lo mostra degno di stima fuorchè per rispetto al suo valore. E non è forse un dipingere il vero corso delle cose del mondo, il far vedere come li nomini non espiano nell'opinione altrui i loro torti verso le donne, quando conservano i titoli a cui s'attribuisce da essi l'idèa dell'onore? Il conte Beltramo non ha che una sola scusa, cioè a dire che il Re si fe' lecito contro di lui un atto d'autorità per un oggetto che dipende dai diritti personali, — la scelta d'una sposa.

Del rimanente, questa istoria, così come quella di Griselda e molte altre, ha per iscopo di provare che la fedeltà e la devozione d'una moglie soggioga alla fine il despotico orgoglio d'un marito. All'incontro, un mondo di Novelle sono vere satire contra l'incostanza e l'astuzia femminile. La vecchiezza è qui presentata sotto l'aspetto più interessante. La leale prodezza del Re, e il fervor d'animo del vecchio Lafu, e la materna indulgenza della suocera d'Elena per l'amore di essa, concorrono a gara a piegare il giovane conte. Lo stile di questo drama è più ornato di pensieri che di figure,

nè si poteva animarlo co' vivi colori dell'immaginazione. Un vile smargiasso, chiamato Parolles, serve a distrarre lo spettatore ne' momenti che i disprezzi ond'è oppressa la povera Elena potrebbero eagionare un' impressione troppo penosa. Una scena della più grande verità comica è quella in cui vien fatta una curiosa burla a questo arcifanfano, ond'è messa in palese la sua poltroneria e la sua malvagità. Potrebbe cavarne un intero soggetto di comedia, se Shakspeare non fosse riego fino alla esuberanza. D'altra parte Falstaff ha fatto dimenticare Parolles.

Il nodo principale del drama intitolato *Molto fracasso per un nonnulla* è quello dell'istoria d'Ariodante e di Ginevra che si legge nell'Ariosto; ma le circostanze accessorie e lo scioglimento ne sono differentissimi (68). Un colpo di scena di grandissimo effetto è quello in cui la giovine e innocente Ero, già a' piè dell'ara nuziale, viene accusata, al cospetto d'una folla di testimonj e con tutte le apparenze della verità, d'aver commesso un fallo vituperevole. L'impressione di questa scena sarebbe tragica veramente, se Shakspeare, a fine di predisporre li animi ad uno scioglimento felice, non avesse avuto l'occhio a raddoleirla. Già s'è cominciato a seoprir la menzogna avanti che ne sieno conosciuti li autori; e il poeta, divertendo li spettatori per mezzo dell'imbarazzo e della scioccheria degli officiali della pattuglia e degli usciери, ha trovato modo a cangiare in iscene dilettevoli l'arresto e l'interrogatorio degli accusati. Un secondo colpo di scena quasi eguale al primo è quando Claudio, ravveduto dell'error suo, e facendo ragione di condurre all'altare

una parente della sua prima sposa cui suppone estinta, vede la stessa Ero disvelarsi innanzi a'suoi occhi. Ma ciò che infin dal tempo di Shakspeare meritò in Inghilterra i più grandi applausi a questo drama e ne mantiene ancora oggigiorno il felice successo, sono i personaggi di Benedetto e di Beatrice, ambedue d'un'estrema vivezza, ambedue accaniti nel perseguitarsi a vicenda co' loro motteggi, ambedue apertamente ribelli all'amore, e che non si sottopongono al suo giogo se non perè si perviene a far cianscun di loro capace che l'altro nutre per lui una secreta passione. Io non so chi mai siasi gettato a biasimare questa ripetizione del medesimo mezzo per allacciarli; ma parmi che il ridicolo consista appunto nella simmetria delle illusioni. Li amici s'attribuiscono tutta la gloria della loro sconfitta; ma la direzione esclusiva de' motteggi d'entrambi verso un solo oggetto era già il seme d'un'occulta inclinazione. La loro spiritosa petulanza non li abbandona mai, nè pur nel momento della dichiarazione d'amore: non ei ha nulla di veramente serio nella loro condotta, se non quando si tratta della giustificazione d'Ero; ed è questa un'eccezione idèa, poichè quelli che più si danno in preda all'allegria, debbono ancora, per non esser confusi co' buffoni di mestiere, aver certi punti su i quali sieno gelosi e serj al pari di chi che sia.

La qualità del soggetto ha necessitato Shakspeare, nel *Pan per focaccia*, a maneggiare la giustizia criminale con maggior familiarità ch'egli non snole negli altri suoi drammi. Egli pone sotto li occhi dello spettatore tutto ciò che ha relazione a' tribunali, tutte le specie di personaggi che

v'hanno alcuna parte, attiva o passiva. Ci si vede un gran giudice ipocrita, un carceriere compassionevole, un carnefice crudele, alcuni scelerati che la giustizia fa prendere, un giovinetto che debb'esser punito di morte per aver sedotta colei ch'egli era per isposare, e, che è peggio ancora, un delinquente pervicace che li stessi apparecchi dell'ultimo supplizio non arrivano a scuotere dalla sua stupida indolenza. Ma con quale destrezza è mai presentata una tal dipintura!; come tutto è vero, e nondimeno come tutto è mitigato! Questo drama, secondo il suo titolo, sembra indicare una giusta retribuzione; tuttavia parmi piuttosto che dia l'idea del trionfo della clemenza sopra la giustizia, fondato in ciò, che nessun uomo è tanto sicuro di non errare alcuna volta, che debba ardire di farsi tra' suoi simili giudice vendicatore delle leggi. Il più bell'ornamento di questa composizione è il carattere d'una fanciulla, per nome Isabella, che aveva in animo di pigliar l'abito di religiosa, ma che, lasciandosi muovere da un casto amore, acconsente di mettersi di nuovo pe' sentieri d'un mondo corrotto, senza che la purità del suo animo venga alterata da un solo pensiero profano. Ella è un angelo di luce sotto l'umile veste d'una novizia. In alcune scene di questo drama, Shakspeare ha con mano accorta e sicura esplorato il fondo del cuore umano. Il personaggio principale è un duca di Vienna, il quale, sotto colore d'un finto viaggio, affida ad Angelo, — ministro infino allora insensibile e severo —, il carico di reprimere la licenza ognor crescente de' costumi, facendo strettamente eseguire le leggi durante la sua lontananza. Isabella, il cui fratello Claudio

è stato condannato a morte per un giovanile trascorso, viene a implorare la pietà d'Angelo, il quale non può resistere alla forza delle attrattive di essa. Tosto gli corre nell'animo il pensiero di farle comperar la vita del fratello a prezzo dell'onor suo: da prima egli colora questo pensiero iniquo con parole timide e ambigue; ma non indugia a prendere ardire e a farle una indegna proposta. Isabella lo respinge con orrore, e corre a partecipar tutto al fratello: questi a prima giunta loda sommamente Isabella, ma a poco a poco, compreso dal timor della morte, fa vacillare egli stesso la virtù di lei, e cerca di persuaderle che l'intenzione di salvarlo basterà ad assolverla del suo fallo. Queste sono due scene di mauo maestra: tutto l'interesse si volge intorno allo sviluppo de' caratteri; la curiosità non v'ha parte alcuna. Il Duca, travestito da frate, è di continuo presente, e tien l'occhio a tutti i passi d'Angelo; onde si prevede ch'egli rimuoverà tutte le sciagure che si potrebbero temere, e ciascuno si aspetta con sicurezza uno scioglimento più solenne che terribile. Il Duca sostiene il personaggio di frate con una naturalezza da produrre l'illusione; egli unisce in sè la prudenza del Principe e quella dell'Ecclesiastico. Ma la sua saggezza inclina forse un po' troppo a far uso delle vie coperte; egli ha una cotal vanagloria di far le parti d'una provvidenza invisibile, ed anzi toglie a spiare i suoi sudditi, che a governarli. Siccome alla fine egli perdona a tutti i colpevoli, così non apparisce abbastanza in che cosa egli abbia conseguito il suo intento, ch'era di rimettere le leggi in vigore per mezzo d'una mano straniera. Fra tutte le calunnie che uno stolido, chiamato

Lueio, inventa contra il Duca favelando con lui medesimo, il poeta ha forse voluto dimostrare che v'era almeno un punto di vero, cioè eh'egli andava soggetto a bizzarri capricci (69).

Merita d'esser qui notato che Shakspeare, allor testimonio di tutta l'animosità delle diverse sette religiose, mostra per lo stato monastico una cotal predilezione, e che quasi sempre ne dipinge l'influenza come benefica. Non mai si veggono ne' suoi drammi quelli odiosi caratteri di frati che spargono una tinta più protestante che poetica su le opere di parecchi autori moderni. Egli attribuisce soltanto a' ministri della Chiesa il desiderio d'ingerirsi un po' troppo negli affari altrui dopo che hanno rinunciato al mondo per sè stessi, ed altresì non li fa molto scrupolosi nell'uso delle pie frodi. In tal forma si presenta il frate di *Giulietta e Romeo*, quello di *Molto fracasso per un nonnulla*, ed anche il Dnea di Vienna quand'egli piglia l'abito nel drama di cui parlavamo di sopra.

Il *Mercatante di Venezia* è una delle opere più perfette di Shakspeare: è questo un drama popolare più che mai, sorprendentissimo alla rappresentazione, ed è nello stesso tempo una meraviglia dell'arte per l'intendenti. L'ebreo Shylock è uno di que' modelli nell'opera della pittura caratteristica che non si vedono che in Shakspeare. È cosa facilissima, per un attore non meno che per un comediante, il rappresentare in caricatura la maniera di parlare o di gestire che regna appresso d'un popolo: ma Shylock non è un ebreo ordinario; egli è un uomo ben educato che ha un carattere individuale spiccatissimo e originalissimo; e nondimeno la tinta di

giudaismo è talmente sparsa sovra tutta la sua persona, che, soltanto a leggere le sue parole, ti credi d'udir quell'accento ebraico che si nota fra l'individui di sua nazione, anche fra le classi superiori della società. Ne' momenti tranquilli, Shylock lascia appena trasparire ciò eh'è in lui di straniero dal sangue europeo e da' costumi cristiani; ma come le sue passioni si destano, l'impronta nazionale si palesa più sculpitamente. Le inimitabili gradazioni di questo personaggio non possono esser dipinte che da un attore consummato. Shylock è un uomo istruito, ed anche filosofo al modo suo; non v'ha che la regione degli affetti del cuore ch'egli non abbia scoperta. La sua morale è fondata nell'incredulità per tutto quanto è buono e generoso. Dopo l'avarizia, il principale incentivo delle sue azioni è lo spirito di vendetta eccitato dall'oppressione e dall'avvilimento de' suoi compatrioti. Ciò ch'egli odia soprattutto, è il vero cristiano; la dottrina dell'amor del prossimo pare a lui esser quella dell'intolleranza e della persecuzione. Il suo idolo è il senso letterale della legge. Egli ricusa d'ascoltar la voce della misericordia che per mezzo di Porzia gli parla con una eloquenza celeste; egli rimane inflessibile, e, persistendo in mantenere a rigor di termine i suoi diritti, si merita che la severità della legge ritorni sopra il suo capo. Antonio, nella sua grandezza d'animo melancolica e nell'abbandono di sè stesso, è commovente a un tempo e sublime. Il poeta gli dà, come ad un mercatante re (ehè così chiamavansi allora i Veneziani) un numeroso seguito di nobili amici. Il contrasto che fa questo bel carattere con quello del crudele

Shylock era necessario per salvar l'onore dell'umana natura. Il pericolo che corre Antonio sino alla fine dell'atto IV, pericolo da cui rifuge quasi l'immaginazione, tormenterebbe troppo crudelmente lo spettatore, se il poeta non avesse posto mente a distrarnelo. Il che gli riuscì a meraviglia, mediante le scene che succedono nella villa di Porzia: esse trasportano il pensiero in un'altra sfera al tutto differente, e nondimanco s'annodano col soggetto principale per via d'una concatenazione naturalissima. Antonio, per dare al suo amico il mezzo d'ottenere la mano di Porzia, contrae l'obbligo che lo mette in così terribile rischio; e questa Porzia medesima, seguendo i consigli di suo zio, famoso giureconsulto, perviene a salvare il benefattore del suo amante.

Per un altro rispetto ancora mi sembrano qui mirabilmente osservate le giuste proporzioni fra le parti d'un'opera drammatica. Il processo fra Shylock e Antonio è annunziato non come un verace avvenimento, ma come un caso unico e inedito; e Shylock, combinandolo con un intrigo amoroso totalmente straordinario, ha fatto sì che questi due mezzi si sostengono a vicenda e par che rientrino nella natura. Una erede, bella, ricca e spiritosa, non può essere ottenuta se non da chi saprà indovinare una specie d'enigma. Certi misteriosi forzieri, alcuni Principi estranei che vengono a cercar lor ventura, tutto in somma fa giocare l'immaginazione e circonda l'intreccio con lo splendore d'una novella di Fate. La curiosità è destata dalla scelta de' forzieri, allorchè due concorrenti, un Principe di Marocco, dotato di tutta l'enfasi orientale, e un Principe d'Aragona

pieno di fidanza nella propria saggezza, vengono a tentar la loro fortuna; ma il cuore è vivamente interessato quando i due amanti, costretti alla lor volta di scegliere fra questi forzieri, fremono di timore all'idèa di essere per sempre separati. Shylock impiegherà in quest'ultima scena tutte le seduzioni dell'amore, tutti l'incanti della poesia. Li spettatori partecipano alla gioja di Bassanio e di Porzia sì tosto che la sorte ha coronato i loro voti; e vedendoli così amabili, si comprende com'eglino si sieno svisceratamente amati.

La sessione del tribunale riempie l'atto IV, e l'interesse di tutto il dramma si trova quivi concentrato come in un sol punto. Questa scena, che per sè stessa è un drama intero, ne potrebbe esser pure lo scioglimento, e, secondo le idèe comuni, quand'essa termina dovrebbe calare il sipario. Ma il poeta non volle abbandonare lo spettatore alla trista impressione che lasciano a un tempo e la liberazione troppo lungamente aspettata d'Antonio, e la punizione di Shylock. Egli dunque v'aggiunse il quinto atto, come un piccolo drama musicale dopo il grande. Il soggetto n'è fornito primieramente dal ratto della figlia dell'Ebreo, — la giovinetta Jessica —, nella quale i tratti della sua nazione trapelano da molta leggiadria; e quindi da uno scherzo che fanno Porzia e la sua compagna a' loro sposi novelli. Siamo trasportati in mezzo a una bella notte d'estate, e il gentil folleggiare de' due amanti produce da prima l'effetto d'un lieve mormorio; poi s'ascolta una musica lontana; indi scende all'animo la voce melodiosa de' giovanetti ebbri di piacere, i quali intonano una specie

d'inno in onore della divina armonia, sovrana de' cuori e ordinatrice dell'Universo; da ultimo si veggono arrivare i principali personaggi, e, dopo una simulata contesa, tutto finisce con l'espressione della serenità e della gioia (70).

Il drama intitolato *Come vi piacerà* (As you like it) è d'un genere affatto opposto. Sarebbe difficile il darne l'idea con una esposizione ordinata. Non ci si trova quasi alcun avvenimento, e le azioni sono assai meno importanti delle parole. Laonde lo scioglimento, supposto che ve ne sia uno, è condotto in un modo arbitrario anzi che no. Dove non si voglia por mente se non a ciò che costituisce precisamente un fatto, si durerà fatica a riconoscere in questo drama un disegno. Parecchi personaggi straordinari si trovano insieme uniti nelle Ardenne, in grazia dell'esiglio o del pericolo. Vedesi su'l dinanzi del quadro un Duca deposto dal trono, che vive del frutto della caccia in questi luoghi selvaggi insieme co' suoi fedeli compagni di sventura; si osservano poscia due Principesse in mentite spoglie che si amano come due sorelle; quindi un Buffone di Corte molto arguto; e finalmente li abitatori della foresta, o diremo il tipo ideale de' pastori e delle pastorelle. Tutte queste figure, leggermente disegnate, passano innanzi a' nostr'occhi in gruppi variati, e sempre si scorge nel fondo un paesetto ombreggiato, sì che ti credi di sentire la piacevole frescura de' boschi. Nessun orinolo, nessuna cosa fissa nella giornata serve a misurare il tempo. Le ore scorrono, senz'essere contate, in dolci occupazioni o in ozioso fantasticare, e dal genio o dal capriccio di-

pendono tutti i momenti. Una placida e illimitata libertà regna in questi ameni recessi, e vale per tutti i piaceri della vita. Qual si adagia a' piè d'un albero e si abbandona a melancoliche riflessioni su le vicende della fortuna, su la doppiezza degli uomini, su i mali che la civil società fabbrica a sè stessa; e qual fa risonare la selva di canti d'amore o di caccia, cui fa tenere il lieto squillar del corno. Essi hanno lasciato nelle città l'ambizione, l'invidia, la cupidigia, e di tutte le passioni umane più non conoscono oramai che l'amore: e però l'amore è sovrano in queste selve; egli insegna la sua favella così all'ignorante pastore, come al giovine cavaliere che incede suoi versi su la corteccia degli alberi. Una forosetta ribelle alle sue leggi è colpita dalle attrattive d'un'altra donna vestita da uomo, chiamata Rosalinda; e le ripulse ch'ella ne riceve, mentre ammirano la sua fierezza, la guidano a sensi di pietà verso l'infelice suo amante. Il Buffone si ride filosoficamente di tutto, così delle illusioni della grandezza, come di quelle delle tenere passioni, e spinge a tal segno i suoi scherzi, che sceglie per sua pastorella la più brutta e la più goffa delle contadine. Co'l tutto insieme di questo quadro Shakspeare volle mostrare che per evocar quella poesia che riposa nel fondo del cuore umano, non bisognava se non ravvicinar l'uomo alla natura, distruggere un ritegno artificiale, e mettere l'animo suo in libertà. L'andamento e il titolo del drama s'accordano con quella esistenza fantastica e disappassionata che il poeta ebbe in animo di dipingere. Se ad alcuno spiacesse di non vedere osservato il formulario da teatro in questa romantica

selva (71), si potrebbe suggerirgli d'indirizzarsi al Buffone di Corte, il quale lo ricondurrebbe cortesemente sino alle frontiere della prosa e della realtà (72).

La *Notte dell' Epifania*, o sia *Ciò che vorrete* (*Twelfth-Night, or What you will*) finisce un intreccio ingegnosamente condotto, e però dilettevolissimo, alla più grande ricchezza comica nelle situazioni e ne' caratteri, e al magico colorito d'una poesia eterna. In generale Shakspeare, nelle sue commedie, tratta l'amore più come un capriccio dell'immaginazione, che non come un interesse del cuore; ma qui particolarmente egli ci ricorda che la lingua inglese si serve della medesima parola (*fancy*) per significare l'immaginativa e l'amore. La passione del Duca per Olivia non è solamente fantastica, ma è immaginaria. Anche Viola pare che da prima scelga con deliberato consiglio l'oggetto della sua inclinazione; ma tosto l'affetto ch'ella sente, fa vibrar le corde più delicate e più intime del cuore. La fiera Olivia, non riconoscendo una femina travestita nel messaggere che le invia il Duca, è sedotta dalle sue parole timide e lusinghiere, e d'ivi a poco un secondo equivoco le fa prendere il fratello per la sorella. Queste follie, per così dire, ideali, servono quasi di riscontro ad altre follie grottesche a cui vengono eccitati li altri personaggi del drama, impiegando ancora essi, con maliziosa allegria, il pretesto dell'amore. Tali per esempio sono i vezzi che fa ad Olivia un nobile campagnuolo, sciocco a un tempo e burbero, che poi si offre per marito a Viola; tale è pure la stolta persuasione d'un maestro di casa pedante che si crede segreta-

mente amato dalla sua padrona, e che, invaso da questa idea, perde il cervello a segno che bisogna rinchiuderlo come un mentecatto, e il Buffone in attualità di servizio, travestito da prete, gli fa una visita nella prigione. Queste scene abbondano di senno e di finezza non meno che di forza comica; e se un drama cosiffatto è l'ultimo lavoro di Shakspeare, come si presume, bisogna pur dire che fino all'estremo della vita egli godesse della giovinezza dell'anima, e che tutto il vigore del suo ingegno lo abbia accompagnato insino alla tomba (73).

Benchè *Le donne di buon umore di Windsor* (*The merry Wives of Windsor*) sieno veramente una commedia nel senso ordinario di questa parola, stimo di non dovermi occupare intorno ad essa se non allorquando, avend'io fatto conoscere la tragedia d'*Enrico IV*, potranno i lettori farsi un'esatta idea del carattere di Falstaff.

Paragonar si possono insieme il *Sogno d'una notte d'estate*, o il *Sogno della notte di S. Giovanni*, se così meglio piacesse, (*Midsommer Night's Dream*) e la *Tempesta* (*The Tempest*), poichè in questi due drammi il mondo meraviglioso degli Spiriti è messo in comunicazione co' l mondo degli uomini, e in entrambi si vede una potenza soprannaturale che opera egualmente su le passioni serie degli enti sensati e su i bizzarri capricci de' pazzi. È verisimile che il *Sogno d'una notte d'estate* sia stato composto nella giovinezza di Shakspeare, e la *Tempesta* molto più tardi. Onde i Critici, supponendo che la maturità dell'ingegno debba crescere insieme con li anni, diedero a quest'ultimo

drama una preferenza assoluta sopra l'altro. Ma io non saprei accordarmi con essi; e il merito di queste due opere mi sembra talmente contrabalanceato, che solo il gusto personale può sentenziare in favor dell'una più tosto che dell'altra. La superiorità della *Tempesta* è patente in riguardo all'originalità e alla profondità de' caratteri. Non si potrebbe ammirare abbastanza l'abilità con che il poeta maneggia i suoi spedienti, prepara i suoi mezzi, e sa destramente nascondere il ponte che gli serve a costruire il suo aereo edificio. Il *Sogno d'una notte d'estate*, a rincontro, è vivificato da una seconda sorgente d'invenzioni ardite e brillanti; l'accostamento de' contrari pare che vi si sia formato senza sforzo e quasi per mezzo d'un colpo accidentale del genio; tutto è lieve e trasparente; e questa lanterna magica, sì vivamente colorita, sparisce in un batter d'occhio. Il mondo delle Fate simiglia quivi a que' leggiadri arabeschi ove gentili genietti adornano il dorso d'ali di farfalla posano sopra le boeche de' fiori. Il crepuscolo, il chiaror della luna, la rugiada, le fragranze della primavera sono l'elemento di questi Silfi delicati; essi porgono mano alla natura a smaltar di vivaci fiorellini e di sereziati insetti i suoi ricchi tappeti di verzura; scherzano pure nella sfera degli uomini, ma solamente come fanciullini furbetti e capricciosi, per esercitarvi una influenza ora nociva e ora salutare. Il loro più vivo sdegno si sfoga con una malizietta; e le loro passioni, spogliate d'ogni qualità terrestre, non sono che un vaneggiamento ideale. In questo drama, l'amore anche appresso de' mortali si trova in armonia con ciò che-

gli è appresso degli Spiriti, che diremo una malia poetica, il cui effetto può essere dissipato e ristabilito da quello d'un talismano opposto. Il disegno contiene in sé differenti parti. Le nozze di Teseo e d'Ippolita, la contesa d'Oberone e di Titania, la fuga de' quattro amanti, finalmente li esercizi drammatici degli artigiani — questi fili diversi, io dico, s'intrecciano in un modo così felice e così facile, che sembra che li uni s'attengano a li altri, e formino naturalmente un tessuto. Ben si comprende che non bisogna pigliar meraviglia di niente in una foresta abitata dalle Fate. Oberone, re de' Silfi, vuol calmare li affanni di quattro amanti sventurati, e impiega uno Spirito subalterno, il quale imbroglia ogni cosa distribuendo i filtri male a proposito. Ne nasce allora una confusione di gelosie, d'incostanze, di sdegni, di trasporti, a cui solamente Oberone può metter fine; ciò che da ultimo egli fa di buon grado. Egli si mostra più maligno verso Titania, — la regina sua sposa —, poichè le dà noia per un cattivo attor tragico, chiamato Bottom, al quale ha messo una testa d'asino. Dove si vede che il poeta si compiace nell'accostare il fantastico co' l'vulgare; il che per avventura è l'essenza del genere grottesco. La metamorfosi di questo Bottom è una metafora presa nel senso letterale. Ma lo stupore che a lui reca la grande ammirazione che egli inspira alla Regina, allorchè, oltre al conoscere la propria stolidezza ordinaria, sente d'aver per giunta una testa d'asino, questo stupore, io dico, è la cosa più comica del mondo. Teseo e Ippolita non sono quivi che una magnifica cornice per il quadro: essi non fanno

che rappresentare il loro grado, ma lo fanno con molta pompa; e il rumoroso arrivo di questo greco eroe e dell' Amazzone, che attraversano la foresta con un treno da caccia, produce sopra l' immaginazione l' effetto della luce del mattino, quand' ella dissipa le visioni della notte. Non è senza ragione che il poeta scelse l' avventura di Piramo e Tisbe pe' l' soggetto della tragedia che rappresentano li artigiani; perocchè essa è in armonia con la parte seria del drama stesso. Di fatto ci si vede altresì la posta che si danno secretamente due amanti in una foresta, e i fatali equivoci cagionati da una sorte avversa; e questa ridicola imitazione rende la fine dello spettacolo così allegra come una parodia.

Nella *Tempesta* ci ha poca azione e poco movimento. Il matrimonio di Ferdinando e di Miranda è risoluto infin dal loro primo abboccamento, e Prospero vi s' oppone soltanto con ostacoli simulati. I naufraghi s' aggirano per l' isola senz' alcun fine; e così la cospirazione di Sebastiano e di Antonio contra il Re di Napoli, come quella di Calibano e de' marinaj contra Prospero, non presentano che un vano fantasma di pericolo, poichè ben si prevede che il mago saprà sventare tutte queste trame. Non rimane dunque al poeta per rinscire a una conclusione soddisfacente, che di risvegliare i rimorsi de' colpevoli per via di terribili apparizioni, e di riconciliar poi tutti i suoi personaggi. Il difetto d' intreccio è tuttavia ben compensato dalla meravigliosa varietà di ricchezze poetiche, e dalla soave giocondità che si trovano giunte in questa leggiadra composizione. Le sue particolarità sono così seducenti, che

bisogna grande attenzione per accorgersi che lo scioglimento è già contenuto nell'esposizione. Nulla v'ha di più commovente, di più bello, di più delicato, che le scene sì brevi e sì poco numerose ove si sviluppano li amori di Ferdinando e di Miranda. Dall' una parte, tutto è generosità, culto cavalleresco, rispetto pe' l' suo giuramento; dall'altra, tutto è abbandono e purità, tutto dipinge una vergine innocente, la quale, non avendo insino allora conosciuto che un deserto e suo padre, non ha punto imparato ad occultare le sue commozioni. La sapienza del Principe eremita, — Prospero —, ha una tinta magica e misteriosa. La tormentosa impressione che produrrebbe la nera perfidia dei due usurpatori, è mitigata dalla franchezza alquanto loquace del buon vecchio Gonsalvo. Due furfanti di buon umore, Trinculo e Stefano, s'aggruppano con Calibano; e Ariel, che leggiadramente aleggia sopra tutte queste figure, pare che sia il Genio personificato delle finzioni maravigliose.

Fra le straordinarie creazioni della poetica fantasia di Shakspeare, quella di Calibano è una delle più rinomate. Egli è un ente medio fra il gnomo e il selvaggio, d' una natura mezzo da demone e mezzo da bruto, e che lascia scorgere in tutte le sue abitudini le tracce della sua origine e quelle dell' educazione datagli da Prospero. Questo saggio uomo non ha potuto che sviluppar l' intelletto di lui, senza punto domare l' innata sua malvagità. Calibano è una specie di scimia maeciangerà e tozza, che sorti dalla natura la favella umana e un po' di raziocinio. Egli è vigliacco, finto, servile, gode del male altrui, e

nondimeno non simiglia a quelli scelerati della feccia del popolo che furono alcuna volta dipinti da Shakspeare. Egli è rozzo, ma non volgare; giammai non cade in quella triviale familiarità che mostrano i suoi briachi compagni; in somma, nel suo genere, è un ente poetico. Sembra ch'egli abbia traseolto, per comporre il suo vocabolario, tutto ciò che ha il linguaggio di dissonante, di duro, di aspro, in quella guisa ch'egli ha soltanto sculpiuto nella sua immaginazione ciò che v'è di nocivo, di ributtante, di meschinamente informe, nella immensa varietà della natura. Il mondo magico degli Spiriti, radunati dalla verga di Prospero, non ha gettato che un debole riverbero nell'animo suo; non altrimenti un raggio di luce che penetra in una oscura caverna, non può nè illuminarla nè riscaldarla, e non fa che sollevare dal suolo vapori pestilenziali. Tutta la dipintura di questo mostro è d'una verità profonda e sostenuta; e, non ostante la deformità dell'oggetto, non ha nulla che offenda il sentimento, perocchè la dignità della natura umana non vi si trova compromessa.

La figura leggiere e trasparente d'Ariele non permette di non riconoscere l'immagine dell'aria; nello stesso suo nome se ne vede l'allusione, in quella guisa che il nome di Calibano indica il pesante elemento della terra. Entrambi per altro non sono personificazioni allegoriche, ma viventi, la cui esistenza individuale è ben determinata. In generale, si può notare nel *Sogno d'una notte d'estate*, nella *Tempesta*, nella parte magica del *Macbeth*, finalmente ovunque Shakspeare si prevale della credenza popolare per ammettere la presenza invisibile degli

Spiriti, e la possibilità di mettersi in comunicazione con essi, — si può notare, io dico, quell'acume del vero poeta, che, penetrando pe' l' mistero della vita interna della natura e delle sue forze più nascoste, non ha niente che fare con le leggi d'un meccanismo materiale. Ma non v'è che Dante a chi sia stato compartito questo acume nello stesso grado che a Shakspeare.

La *Novella d'inverno* (The Winter's Tale) corrisponde così bene a questo titolo, come il *Sogno d'una notte d'estate* al suo: li ornamenti della poesia sono quivi d'accordo con la semplicità del soggetto. È questa una di quelle istorie che sembrano fatte per gabbar l'ozio delle lunghe serate, e che, mentre riempiono di maraviglia e solazzano i bamboletti, riconducono l'età matura al tempo felice delle vive illusioni, mercè della malia d'un' intima verità nella dipintura de' caratteri e degli affetti.

Il calcolo delle probabilità non ha che far nulla con queste sorte d'avventure favolose e romanzesche che debbono sempre finire con una gioja generale. Egli è quivi pertanto che Shakspeare fu prodigo maggiormente d'anacronismi e d'errori geografici. Egli apre una libera navigazione fra la Sicilia e la Boemia; fa Giulio Romano contemporaneo dell'Oracolo di Delfo, e così del resto. La *Novella d'inverno* è divisa in due piccoli drammi. Nel primo, Leonte, re di Sicilia, mosso da subitanea gelosia contra il suo amico Polissene, re di Boemia, ch'è venuto a fargli una visita ne' suoi Stati, tende agguati alla vita di esso; e questi, avvertito del pericolo in che si trova, si pone in salvo per mezzo d'una secreta fuga. La regina di Sicilia, — Ermione —, accusata da suo

marito, è messa in una prigione, dove si sgrava d'una bambina che il suo barbaro genitore crede illegittima, e ch'egli fa esporre sopra un lido straniero. Ermione, non ostante che l'Oracolo l'abbia dichiarata innocente, è condotta innanzi al tribunale che dee giudicarla. Suo figlio, ancor nell'infanzia, muore d'ambascia a vederla esposta a simile scorno; ella cade svenuta alla notizia di questa morte; e Leonte, mosso da troppo tardo pentimento, piange sinceramente la perdita della moglie. Li ultimi due atti o piuttosto il secondo drama è separato dall'altro d'un intervallo di sedici anni; ma il primo ha una catastrofe che non è tragica se non se in apparenza, e che dee produrre un nuovo intreccio. La piccola Principessa è stata esposta nel regno di Polissene, raccolta ed allevata da pastori. La sua bellezza, la nobiltà delle sue maniere, la dignità de' suoi discorsi rivelano ben presto l'alto suo lignaggio. Il figlio del Re, — Florizele, — essendosi smarrito per via dietro a un falcone, la vede, se ne invaghisce, e si traveste da pastorello per piacerle. Il Re, che scopre questo amore in occasione d'una festa campestre, ne è vivamente irritato. I due amanti sbigottiti fuggono in Sicilia appresso di Leonte, ove tutto si chiarisce, ed ove succede la riconciliazione più felice che mai si possa. Lo stesso Leonte ricupera la sua primiera felicità: gli viene mostrata una statua che somiglia perfettamente sua moglie, nel momento che alla vista di essa egli dà segno d'esserne vivamente commosso, la statua si scuote, discende dal suo piedestallo, si trova ch'ella è Ermione medesima la quale per sedici anni s'era tenuta nascosta, e tutti si abbandonano alla gioja. La gelosia di

Leonte non è però dipinta, come quella d'Otello, in tutti li suoi aspetti e con tutte le sue gradazioni; essa nasce subitanamente, e non appare se non come un'alienazione di mente inferma. È una di quelle passioni che non interessano lo spettatore se non per li effetti ch'esse producono, e di cui si è quasi perduta la rimembranza al punto dello scioglimento, se bene abbiano servito a stringere il nodo del drama. Parrebbe che il poeta abbia voluto indicare che Ermione, quantunque virtuosa, desiderò forse un po' troppo di farsi piacere a Polissene, e si direbbe che il germe d'un'occulta inclinazione non si è sviluppato che nel seno de' loro figliuoli. Non ci ha niente di più vivace, di più fresco, di più pastorale e a un tratto di più nobile, che li amori di Florizele e di Perdita. Il Principe strascinato dalla sua passione discende allo stato di pastore; e la pastorella a rincontro sembra salire naturalmente al grado di Principessa: le ghirlande fra le sue mani diventano corone. Shakspeare non lascia mai di porre la poesia più elevata accanto alla prosa più comune, ed è così di fatto ch'elle esistono in natura. Egli ha dato la figura di rozzi villani a' pastori ch'ebbero cura di Perdita, acciocchè si vedesse ch'ella non riconosce che da sè medesima tutto ciò che la innalza sopra li altri. Trovasi ancora in questo drama un tagliaborse travestito da merciaiuolo, che sparge un'allegria impareggiabile. Egli serve a compiere la dipintura della festa campestre, a cui Perdita aggiunge un celeste incanto.

Cimbelino (Cymbeline) è pure una meravigliosa mescolanza d'elementi diversi. Shakspeare vi congiunse una novella del Boccaccio (74) con una

tradizione britannica del tempo degli Imperatori romani; e seppe annodare, per mezzo di felicissimi trapassi, i costumi della moderna società con quelli degli antichi eroi, ed eziandio coll'apparizione delle Divinità favolose. Nessuno de' tratti che possono abbellire il carattere d'una donna, fu dimenticato in quello d'Imogene: delicatezza, modestia, soavità, virtuosità alterezza, devozione e generosità illimitata verso uno sposo ingiusto e ingannato, finalmente le sue medesime avventure, il suo travestimento, la sua morte apparente, e la sua liberazione, tutto collima a formare un quadro non meno dolce che tenero e commovente. I due Principi allevati nel deserto, — Guiderio ed Arvirago —, sono i due riscontri delle sì leggiadre figure di Miranda e di Perdita.

In generale, Shakspeare si compiace singolarmente nel dimostrare la superiorità dei doni naturali sopra i doni acquisiti. Egli dice, non mi ricorda più dove: « Di sopra all'arte che vuol superare la natura, si trova un'arte più sublime creata dalla natura medesima. » Laonde egli dimostra in Miranda quanto più vivamente commova la grazia ingenua, che le attrattive abbellite dallo sfoggio d'uno studiato affazzonamento; e nella stessa guisa i due giovani Principi, i quali non hanno sinora affrontato che i pericoli della caccia, e non conoscono nè lo splendore del loro grado, nè la società degli uomini, ci fanno ammirare un naturale eroismo, un nobile istinto di gloria, per condurli alla quale non manca che il primo segnale dell'occasione. Nel *Cimbelino* si trovano parecchie scene atte ad accendere l'immaginazione meno capace di poesia; tale è quella dove Imogene,

travestita da paggio, arriva nell'antro dei due giovani Principi, e dove questi pigliano un'amicizia infantile e insieme appassionata per un così vezzoso garzone, nel quale sono ben lontani da sospettare una donna, e soprattutto una sorella. Tale è pure la scena dove questi Principi, ritornando dalla caccia, ritrovano il paggio immerso in un sonno simile alla morte, e dove lo sepoliscono sotto odorosi fiori, cantando un inno funebre. Quando un avvenimento tragico non è tale che in apparenza, sia che lo spettatore abbia avuto contezza della verità, sia che si desideri ch'è la indovini, nessun poeta ha l'arte, come Shakspeare, di addolcire una trista impressione senza interamente distruggerla. Egli dà un'espressione armoniosa al dolore, e gli rende in solennità ciò che gli toglie in energia. Anche li altri personaggi sono ottimamente disegnati. Una figura venerabile è quella del saggio e valente Bellario, il quale, tuttochè vecchio e dopo un lunghissimo romitaggio, ripiglia la vita di guerriero. L'italiano Gioachino ha una destrezza nella dissimulazione e una prontezza d'ingegno che s'accorda a meraviglia con l'ardita menzogna ch'egli sostiene. Il padre d'Imogene, Cimbelino, ed anche il suo sposo, — Postumo —, sono senza dubbio grandemente sacrificati, almeno nella prima metà del drama, ma non si potè fare altrimenti. La perfida e malvagia Regina non è che uno strumento nell'intreccio. L'orgoglioso grossolano di quell'imbecille di suo figlio (il solo personaggio comico che vi sia) è dipinto con colori vivi ed allegri; e così questo personaggio come la Regina vengono messi da banda, mediante una punizione che succede prima dello scioglimento. Il poeta ha

lasciato così poco spazio alla parte eroica del drama, — cioè la guerra de' Romani e de' Bretoni —, ch'egli ne ha solo indicato li avvenimenti per mezzo d'una specie di marcia pantomimica. In quella vece egli diede un pieno sviluppo alle ultime scene, ove si svolgono i diversi fili di questo nodo complicato, a fine di concentrare tutto l'effetto in un foco unico. Questo esempio e parecchi altri possono combattere il giudizio di Johnson, il quale asserisce che Shakspeare suole precipitar la conclusione de' suoi drammi. Per l'opposito, sarebbe più vero il dire che, per lasciar nell'animo un sentimento soddisfatto, egli serba assai spesso per la fine de' suoi drammi alcuni sehziamenti i quali potrebbero, rigorosamente parlando, essere stimati inutili all'intelligenza dello scioglimento; ma è vero altresì che li spettatori sono oggigiorno più impazienti, che non erano a' suoi tempi, di veder calare la tenda.

→ *Giulietta e Roméo* (Romeo and Juliet) non si rende singolare dalla maggior parte de' drammi che dobbiamo scorrere, nè per li elementi della composizione, nè per l'esecuzione stessa. Non v'ha che la direzione data al tutto che ne faccia propriamente una tragedia. È questa una viva dipintura dell'amore e della sua sorte infelice in un mondo ove questo tenero fiore della vita umana nasce sotto un cielo troppo inelmente. Due persone create l'una per l'altra s'adorano fin dal primo sguardo. Tutto sparisce innanzi all'irresistibile attrattiva che li porta a unire i loro destini. Egli si maritano secretamente, a malgrado de' più terribili ostacoli, confidando nella protezione dell'Onnipotenza. Funesti avvenimenti mettono l'uno dopo l'al-

tro a prova la loro eroica fedeltà: essi vengono forzatamente separati; ma tosto una morte volontaria li riunisce nel seno della tomba e della eternità. Tutti questi fatti si trovano in una istoria non inventata da Shakspeare (75), e che, narrata nel modo più semplice, eccita sempre la più tenera commozione. Ma era riserbato a questo poeta di unire in un medesimo quadro la purità del cuore e l'ardore dell'immaginazione, la nobile eleganza de' costumi e la violenza delle passioni. Una siffatta istoria diventa nelle mani di Shakspeare un inno magnifico a quell'inesprimibile affetto che fa spiegare all'anima il volo più alto, e par che comunichi agli stessi sensi una natura immateriale. Ma questo inno è pure un' elegia melanconica sulla fragilità di una tale passione, su la breve durata che la sua medesima essenza e le circostanze esterne le hanno assegnata; egli è l'apoteosi a un tempo e la pompa funebre dell'amore. Noi lo vediamo questo amore qual celeste scintilla che avvicinandosi alla terra diventa un baleno fulminante, la cui fiamma investe e consuma i mortali. Tutto ciò che hanno d'inebriante i profumi della primavera, tutto ciò che ha di melodioso il canto del lusignuolo, tutto ciò che ha di fresco e di delicato una rosa pur mò sbocciata, è l'anima di questa poesia. Ma con un volo ancor più rapido del tempo devastatore, il poeta attraversa la regione della vita, passa dall'espressioni timide e insieme audaci d'un amore violento iufin dal suo nascere, a un abbandono illimitato, a voti irrevocabili, e, s'avanzando per mezzo il tumulto del piacere e li accenti della disperazione, si precipita impetuosamente verso una catastrofe funesta,

verso la morte dei due amanti. Ma nel seno stesso della morte ei li fa parere ancor degni d'invidia; poichè trionfano della possanza che li vuol separare, e sembra che il loro amore si libri sopra di essi. In questa dipintura inimitabile egli ha raccolto ciò che v'ha di più dolce e di più amaro, l'amore e l'odio, le feste giulive e i funesti presentimenti, l'ara nuziale e la stanza funerea, la pienezza della vita e il nulla della tomba; e tutti questi contrasti sono talmente raddolciti, si confondono talmente nell'unità d'un'impressione generale, che la ricordanza che ne resta nell'animo, simiglia al lungo echeggiare d'un solo concerto melancolico, ma sovrannamente armonioso.

Mi sono studiato di far sentire, in una scrittura già mentovata, il merito dell'orditura di questo drama, i ponderati motivi che hanno determinata la scelta de' differenti caratteri, il felice accordo di tutte le circostanze accessorie, nè voglio qui ripetere le cose medesime. Mi restringerò dunque a far solo notare un tratto ch'io aveva allora passato in silenzio, e che potrà mostrare come Shakspeare prepari da lontano li avvenimenti. La sola inverisimiglianza che ci abbia in questa istoria, è la bevanda che il frate porge a Giulietta; bevanda che non solamente le concilia il sonno, ma la pone per un tempo esattamente calcolato in uno stato simile alla morte. Or come mai il poeta ci reca egli a credere che il padre Lorenzo possieda un tale segreto?... Co'l mostrarlo a' nostri occhi per la prima volta in un orto dov'egli sta raccogliendo certe piante, e fa sue riflessioni sopra le loro virtù portentose. Il discorso di questo pio vecchio è pieno d'un senso profondo. Da per

tutto egli vede nella natura emblemi del mondo morale; e quella medesima sapitezza che gliene fa penetrare i misteri, gl'insegna conoscere parimente il cuore umano. Per tal guisa, una circostanza ribelle, o per lo meno ingrata, è divenuta nelle mani del poeta la sorgente d'una vera bellezza.

Se il drama di *Giulietta e Romeo* sembra rischiarato dai raggi dell'aurora, ma d'un'aurora le cui nubi infiammate annunziano un giorno tempestoso, l'*Otello* è coperto di fosche ombre. Egli è un quadro di Rembrandt. Ma qual felice sbaglio è mai quello che fece prendere a Shakspeare il Moro dell'Africa settentrionale, il Saracino battezzato, di cui si parla nella Novella originale (76), per un vero Etiope? Si riconosce in Otello la natura selvaggia di quell'ardente zona che produce li animali più feroci e le piante più velenose. Il desiderio della gloria, le leggi straniere dell'onore, costumi più dolci e più nobili non l'hanno domato che in vista. La gelosia non è in lui quella delicata irritabilità del cuore che si unisce a un entusiastico rispetto per l'oggetto amato; ma è la sensuale frenesia che introdusse ne' climi cocenti l'indegna costumanza di rinchiudere le donne, e tanti altri abusi contra natura. Una stilla di questo veleno versata nel suo sangue vi eccita la più spaventevole effervescenza. Otello si mostra nobile, sincero, pieno di fidanza, riconoscente all'amore ch'egli inspira; è un eroe che sprezza il pericolo, il degno capo de' suoi soldati, il fermo sostegno dello Stato. Ma il potere puramente fisico delle sue passioni abbatte d'un colpo le sue virtù adottive, e il selvaggio mette in lui al di sotto l'uomo incivilito. Questa medesima tirannia del

sangue sopra la volontà si manifesta nell'espressione del suo sfrenato desiderio di vendicarsi di Cassio: ed allorchè, riavuto dal suo acceramento, i rimorsi, la tenerezza e il sentimento dell'onore offeso si destano a un tratto nel suo seno, egli si rivolge contra sè stesso con tutto il furore d'un despoto che punisce il suo schiavo ribelle. Egli soffre doppiamente; soffre nelle due sfere entro cui si divide la sua esistenza.

Se l'inclito Moro porta soltanto sopra il suo volto le fosche tinte del sospetto e della malvagità, Jago è uero insin nel fondo dell'anima. Egli si mette a' fianchi d'Otello qual genio malefico, le cui perfide insinuazioni non gli lasciano alcun riposo. Si direbbe che relazioni naturali rendono la sua influenza più possente che quella del buon angelo d'Otello, — Desdémone. Non mai fu messo su la scena uno scelerato più scaltrito di Jago; egli tende le sue insidie con tal arte che diventano inevitabili. Non si comporterebbe l'indignazione che inspira il suo fine, se l'attenzione non si rivolgesse tutta intera verso i suoi mezzi che danno alla mente un'occupazione continua. Maestro consummato nell'arte della dissimulazione, egli non pare freddo, malcontento, feroce, se non quando ardisce d'apparir tale; ma è poi umile e piaggiatore sì tosto che stima necessario d'usar questa maschera. Inaccessibile alle commozioni disinteressate, egli sa suscitare a suo grado le passioni degli altri, e far suo profitto della presa ch'esse gli danno. Egli è pure eccellente osservatore degli uomini, quant'esser può chi non ha imparato dall'intimo sentimento a conoscere i più nobili stimoli delle loro azioni.

La sua pertinace incredulità su la virtù delle donne non è simulata; è conseguenza naturale del suo modo di pensare, e che lo rende tanto più atto a eseguire il suo disegno. Siccome egli vede ogni cosa dal lato cattivo, così distrugge aspramente l'incanto dell'immaginazione in tutto ciò che appartiene all'amore. Egli vuole esacerbare e disgustare i sensi d'Otello, affinché il suo cuore non gli chiarisca l'innocenza di Desdémone. Ciò spiega perchè Jago adopera espressioni che fanno inorridire il pudore. Se Shakspeare avesse scritto a' di nostri, sicuramente le avrebbe mitigate; ma la verità de'colori ci avrebbe alquanto perduto.

Desdémone è una vittima senza macchia. Forse non si vede in essa il tipo ideale della grazia e dell'ispirazione passionata, come in Ginietta; ma ella è dolce, umile, semplice e così innocente, che nè tampoco può concepir l'idèa dell'infedeltà, e sembra creata a posta per esser una moglie tenera e affezionata. Il bisogno di consecrare altrui la sua vita, questo istinto naturale delle donne ha ragionato l'unico suo fallo, — il suo matrimonio senza saputa del genitore. La scelta ch'ella ha fatta, sembra un errore della sua immaginazione; e pure ciò che le ha tocco il cuore per Otello, è ciò precisamente che induce una donna ad onorar nel suo sposo il suo protettore e il suo signore: l'ammirazione pe' l'coraggio, la pietà pe' corsi pericoli. Grand'arte si scorge nell'aver rappresentato Desdémone, che non s'accorge della sua imprudenza, ad accendere sempre più la gelosia del Moro con le sue vive preghiere in favor di Cassio. Per far maggiormente risaltare la purità di

questa creatura angelica, Shakspeare le ha dato in Emilia una compagna di costumi equivoci. Non ci ha che la colpevole leggerezza di questa Emilia, che possa far comprendere come mai Desdémona non confessasse il furto del fazzoletto, allorchè Otello glielo ridomanda con trasporto; poichè altrimenti una tal circostanza sarebbe la più difficile di tutte a giustificare. Il giovine Cassio, amabile, generoso, ma facile a essere sedotto, è pure disegnato come si conveniva, affinchè potesse eccitare ingiusti sospetti. I pubblici avvenimenti dei due primi atti ne mostrano Otello nel più glorioso aspetto, cioè come il più forte appoggio di Venezia e lo spavento de' Turchi; e così questi avvenimenti, come le disensioni de' Capelletti e de' Montecchi nella *Giulietta e Romeo*, servono ancora a far uscire la favola dal cerchio delle relazioni domestiche. Quale eloquenza potrebbe dipingere la forza spaventosa della catastrofe di questa tragedia!; quali espressioni potrebbero dar l'idea di quel tumultuoso conflitto tra affetti d'una tal violenza, che, troppo compressi nel cuore dell'uomo, s'aprono un varco nell'eternità!

L'*Amleto* è unico nella sua specie: è la tragedia del pensiero. Inspirata da meditazioni profonde e non mai terminate su'l destino umano e su la buja confusione degli avvenimenti terrestri, essa eccita le meditazioni medesime nell'animo dello spettatore. Un'opera cotanto enigmatica simiglia a quelle equazioni irrazionali che non si possono mai sciogliere, e in cui resta sempre una frazione d'una grandezza sconosciuta. A malgrado di tutto quanto è stato detto e scritto sopra questo soggetto, nessun pen-

satore che vi si occupi di bel nuovo, potrà mai concordare interamente con quelli che lo precedettero, nella sua maniera di riguardare il senso di ciascuna parte e la loro unione. Ciò che dee soprattutto recar meraviglia, si è come un'opera, ove son tanti disegni occulti, e la cui base giace in una tale profondità, a primo aspetto la diresti fatta per piacere alla moltitudine. E per verità, tutto ciò che si vede in essa, è sorprendente e animato. La spaventevole apparizione dello spettro colpisce infin dal primo momento la fantasia; poscia il drama rappresentato nel mezzo della tragedia medesima, ove si vede ripetuto, come in uno specchio fedele, il delitto la cui punizione invano domandata forma il soggetto del componimento; lo spavento del Re a tale spettacolo; la simulata follia d'Amleto e la follia reale d'Ofelia; la morte e la sepoltura di questa fanciulla; l'incontro d'Amleto e di Laerte sopra la tomba di essa; il loro duello; la grande catastrofe; finalmente l'ingresso del giovane eroe Fortinbras il quale con pompa militare rende li ultimi uffici a tutta una famiglia di Re (a che bisogna aggiungere ancora le scene caratteristiche di Polonio, de' cortigiani e de' beccamorti, — scene che hanno tutte il loro significato peculiare); tutti questi accidenti empiono il teatro del più vivo e più variato movimento. La sola circostanza che potrebbe far riputare questo drama per meno teatrale degli altri, si è che l'azione principale si arresta, anzi par quasi retrograda nelle ultime scene. Questo effetto era inevitabile, e dipende dalla qualità dell'argomento. Il fine generale dell'opera è di mostrare come la riflessione

che vuol ponderar tutte le relazioni e tutte le conseguenze possibili d'un progetto fino agli ultimi limiti dell'umana previdenza, reprime le forze attive dell'anima. E, come dice Amleto stesso: « Il pallore del pensiero assale i colori naturali della risoluzione; e imprese piene di nervo e di vigore, allorchè queste vane considerazioni le sviano dal loro corso, perdono fino al nome d'azione. »

Io non saprei, secondo il mio modo d'osservare i disegni del poeta, giudicar così favorevolmente, come fa Göthe, del carattere d'Amleto. È ben vero ch'egli è un Principe il cui spirito è mirabilmente coltivato, le cui maniere sono degne del suo grado, ch'è dotato d'uno squisito sentimento delle convenevolezze, e che unisce a una nobile ambizione la facoltà d'ammirare in altrui le qualità che non possiede egli stesso; egli spiega uno straordinario ingegno a fare il pazzo; con le stesse verità che dice a coloro che hanno ordine di spiare i suoi passi, e con lo spirito infinito onde si fa giuoco di essi, li persuade della sua follia: ma pare egli manifesta la debolezza della sua volontà ne' suoi disegni così spesso ideati, e non mai recati ad effetto. Egli rende giustizia a sè stesso quando dice che non ci ha maggior dissimiglianza che fra Ercole e lui: ha un' inclinazione naturale a seguir vie oblique, nè sempre è la necessità che lo sforza a far questo; sovente è di mala fede con sè medesimo, e le difficoltà ch'egli si fabbrica di continuo, non sono che pretesti per nascondere la sua mancanza di risolutezza. Amleto nutre de' pensieri, come dice egli stesso, *che hanno in sè un quarto di saggezza, e tre quarti di vigliaccheria.*

Ma soprattutto egli viene accusato di durezza verso Ofelia, quando rifiuta l'amore ch'egli stesso ha cercato d'inspirarle, — e d'insensibilità, alla notizia della morte di questa fanciulla: morte ond'egli medesimo è la cagione involontaria. Ma sì profondamente egli è immerso nel suo proprio affanno, che non gli resta favilla di pietà per li altri, e la sua indifferenza offre la misura del disordine dell'animo suo. È però vero che si osserva in esso una total gioja maligna, quando la necessità o il caso, che soli possono eccitarlo a colpi arditì, lo hanno liberato da' suoi nemici. È questo il sentimento ch'egli esprime in occasione dell'occision di Polonio, e della pena ch'egli fa ritornare su'l capo de' suoi perfidi amici. Amleto non prende scorta di nulla, dubita di sè stesso e di tutto l'universo. Egli passa dalle espressioni della confidenza religiosa a quelle d'uno scetticismo scrutatore, crede all'ombra di suo padre, la vede, ma com'ella è svanita, sì la reputa un' illusione. Egli giunge fino a dire che nulla è moralmente buono o cattivo, se non in quanto la fantasia lo giudica tale. Il poeta si perde insieme co' l'eroe in un labirinto di pensieri che non hanno nè capo nè fine; il Cielo medesimo sdegnava di rispondere, per mezzo del corso degli avvenimenti, alle domande che gli vengono indirizzate con le più vive istanze; una voce che sembra discendere dall'alto, implora la vendetta d'un mostruoso delitto, e non sorte alcun effetto. I colpevoli, è vero, sono alla fine puniti, ma solo per una specie di casualità, e non, come sarebbe stato uopo, per dare un solenne esempio della giustizia celeste, mediante una

concatenazione d'effetti inevitabili. La perplessità, la perfidia, o una rabbia subitanea strascinano tutti i personaggi a una ruina comune, e innocenti e rei sono colpiti dal medesimo fato. Il destino umano si presenta in questo drama come una Sfinge gigantesca che propone a'mortali un formidabile enigma, e immerge nell'abisso della dubiezza tutti quelli che non sanno scioglierlo.

Allegherò come un esempio delle finenze di Shakspeare a cui non fu posto mente sinora, lo stile del discorso d'Ecuba recitato dal comediante nell'*Amleto*. L'interprete misero più volte in questione se Shakspeare avea realmente composto questo pezzo, e, caso che lo avesse tolto altronde, s'egli avrà voluto far l'elogio dell'opera onde l'avea tratto, o prendere a riso l'cusasi di alcuni poeti tragici del suo tempo. Ma non si è pensato che non si dovea giudicare un cosiffatto discorso in sè stesso, ma secondo il luogo ov'è inserito. Affinchè un drama intruso in un altro drama sembrasse una finzione scenica, bisognava che uno stile elevato differisse assolutamente dalla favella più naturale de' personaggi innanzi a cui si suppone ch'esso venga rappresentato. Perciò Shakspeare caricò tutto il resto del frammento tragico di rime oblique e d'antitesi sentenziose. Ma questo genere non potea convenire al linguaggio d'Ecuba che deve esprimere una viva commozione. Non rimanèa dunque al poeta altro spediente che quello da lui scelto, — l'esagerazione del patetico. Questo discorso non è certamente privo d'ampollosità, ma ci si trova nondimeno quanto basta di vera grandezza a far sì che un attore, avvezzo a sollevarsi artificio-

samente, possa recitarlo con calore. Del resto, non si dee supporre che Shakspeare conoscesse così poco l'arte sua, da non s'accorgere che una tragedia ove Enèa fa un pomposo racconto d'un avvenimento così antico com'era allora la caduta di Troja, non poteva essere nè drammatica nè teatrale.

Ho già parlato, in passando, del *Macbeth*. E chi potrebbe esaurir l'elogio di questo sublime lavoro? Dopo l'*Eumenidi* d'Eschilo, la poesia tragica non avea prodotto niente di più grande, nè di più terribile. Le Streghe, a dir vero, non sono Divinità infernali, nè tali debbono essere; sono vili agenti dell'Inferno. Un poeta tedesco si è stranamente ingannato, quando volle dar loro la dignità tragica, e ne fece degli enti intermedj fra le Parche, le Furie e le Maghe, destinate a dare agli uomini avvertimenti e lezioni. Ma non si può mettere sovra Shakspeare una mano temeraria, che non si porti la pena di tanto ardimento: ciò ch'è perverso, è pur difforme di sua natura, ed è contraddittorio il cercare di nobilitarlo. Parmi che in questo e Dante e il Tasso abbiano colto il segno più diritto che Milton, dipingendo i Demonj. Che nel secolo d'Elisabetta si credesse o no agli Spiriti e alla magia, la è una questione totalmente aliena dall'uso che fece Shakspeare, nell'*Amleto* e nel *Macbeth*, delle tradizioni popolari. Nessuna superstizione s'è potuta conservare e diffondere per più secoli e fra popoli diversi, senza che avesse un fondamento nel cuore umano; e ad una tale disposizione si dirige il poeta. Egli evoca dagli abissi in che si asconde, lo spavento dell'ignoto, il segreto

presentimento d'una parte misteriosa della natura, d'un mondo invisibile intorno a noi. Egli vede pertanto la superstizione così da pittore, come da filosofo; non già, dirò vero, come un filosofo che la disapprova e se ne ride, ma, che è ben più raro infra li uomini, come un pensatore il quale rimonta all'origine di tante opinioni, così stragionevoli a un tempo e così naturali, e la svela a' nostri occhi. Se Shakspeare avesse arbitrariamente cambiate le tradizioni popolari, avrebbe perduto i privilegi ch'esse gli davano, e le sue più ingegnose invenzioni non sariano parse che novelle ideate a capriccio. Il modo com'egli presenta le Streghe, ha non so che di magico; egli crea per esse un linguaggio particolare, che, se bene composto d'elementi conosciuti, pare una mescolanza di formule da scongiuri. Le frequentissime rime e la singolar misura de' versi danno l'idea della sorda musica che accompagna le danze notturne di cotesti enti tenebroosi. Spiace di trovarvi i nomi d'oggetti nanseanti: ma chi ha mai supposto che la magica caldaja fosse piena di gradevoli aromati? Ciò sarebbe, come dice il nostro poeta, un voler che l'Inferno desse buoni consigli. Questi schifi ingredienti, da cui aborrisce l'immaginazione, sono quivi il simbolo delle forze avverse che fermentano nel seno della natura; e il morale ribrezzo che ne sentiamo, supera il disgusto de' sensi. Le Streghe parlano fra loro come donnicciole, poichè tali debbono essere; ma il loro stile si solleva quando si rivolgono a Macbeth. Le profezie che pronunziano esse medesime; o che fanno pronunziare a Fantasimi, hanno quell'oscura brevità, quella solen-

nità maestosa che si ritrova in tutte le parole degli Oracoli, e che sparse mai sempre il terrore infra i mortali. Si vede pure che queste Lamie non sono che strumenti, governati da Spiriti invisibili, e che di per sè non si sarebbero potute inalzare all'alta sfera d'onde influiscono sopra avvenimenti non meno grandi che terribili. E perchè mai Shakspeare ha fatto lor sostenere nella sua tragedia la medesima parte ch'elle sostengono, secondo le antiche cronache, nell'istoria di Macbeth? Vien commesso un gran misfatto; un vecchio venerabile, il migliore dei re, — Duncan —, è trucidato in grembo al sonno e ad onta delle sante leggi dell'ospitalità da uno de' suoi sudditi colmato per esso di benefizi. Naturali motivi sarebbero sembrati troppo deboli a spiegare un'azione cosiffatta; o almeno sarebbe stato mestieri dipinger colui che la eseguisce come il più nero e il più consummato malfattore. Shakspeare concepì un'idea sublime; ha mostrato un eroe pieno di grandezza, ma pure ambizioso, che succumbe ad una prova profondamente combinata dall'Inferno, e che conserva l'impronta della primitiva nobiltà del suo animo in tutti li eccessi a cui è strascinato dalle necessarie conseguenze del suo primo delitto. La strage di Duncan può essere appena attribuita a Macbeth; e ciò che v'ha di più odioso, ritorna su 'l capo dell'instigatore di questa orribile azione. La prima idea gli fu ispirata da quelli enti, tutta l'attività de' quali è diretta verso il male. Le Streghe sorprendono Macbeth nell'ebbrezza della gloria dopo un combattimento in cui fu vittorioso. Elle fanno sfolgorare innanzi a' suoi occhi, qual promessa del

destino, l'immagine delle grandezze che egli non può conseguire se non per via d'un delitto; e danno autorità alle loro parole coll'immediato adempimento d'una prima predizione. Ben presto si para innanzi l'occasione d'occidere il Re; *lady Macbeth* sconfigge il suo marito di non lasciarsela fuggire. Ella adduce e sostiene con calore tutti i pretesti che possono onestare e nobilitare un tal misfatto; e *Macbeth*, fuor di sé, lo consumma in uno stato di vaneggiamento. Ma il rimorso, ond'egli avrà scorto l'orrore prima di così enorme delitto, invade il suo cuore sì tosto ch'ei l'ha commesso, nè più gli lascia alcun riposo nè di giorno nè di notte. Nondimeno egli cade ne' lacci dell'Inferno: con raccapriccio noi vediamo questo guerriero che pur dianzi sfidava la morte, ora ch'egli ha messo a repentaglio la vita avvenire, attenersi con ansietà alla sua esistenza terrestre, e rovesciare spietatamente tutto ciò che secondo i suoi neri sospetti lo minaccia d'alcun pericolo. Se detestiamo i suoi attentati, sì non possiamo senza qualche pietà riguardare lo stato dell'animo suo. Deploriamo la perdita delle sue nobili disposizioni; e nondimeno dobbiamo ancora ammirare nell'ultima sua difesa la lotta interna d'una coraggiosa volontà con una panrosa coscienza.

Sembra che il destino degli antichi abbia ancor parte in questa tragedia. Infìn dalla prima scena vi si manifesta l'azione d'un potere soprannaturale; e il primo avvenimento, ond'esso è l'origine, si trae seco inevitabilmente tutti li altri. Vi si rinviengono quelli oracoli ambigui che, adempiendosi letteralmente, ingannano chi lor s'affida. Ciò non ostante, intenzioni

più elevate che quelle del paganesimo hanno ispirata quest'opera. Il poeta ha voluto mostrare che se ha luogo su la terra il conflitto del bene e del male, ciò non succede senza la permissione d'una Provvidenza la quale converte in benefizj più universali la maledizione che pochi mortali si hanno provocata su' l'loro capo.

Il poeta dispensa alla fine una giusta retribuzione a tutti i personaggi del suo drama. La più colpevole de' complici del regicidio, — *lady Macbeth* —, cade in una malattia insanabile cagionata da' suoi rimorsi. Ella si muore senz'essere compianta da suo marito e con tutti i segni della disperazione. *Macbeth* è giudicato ancor degno di morir della morte degli eroi sul campo di battaglia. Il prode *Macduff*, il liberatore della sua patria, ottiene in sorte la soddisfazione di punire di propria mano l'occisore di sua moglie e de' suoi figli. L'oggetto della gelosia di *Macbeth*, — *Banco* —, espia con una pronta morte l'ambiziosa curiosità che lo indusse a voler conoscere un glorioso avvenire; ma siccome non s'è lasciato sedurre dalle insinuazioni delle Streghe, il suo nome è benedetto nella sua posterità, e i suoi figli possederanno d'età in età quella corona di cui *Macbeth* si è impadronito soltanto nel breve spazio del viver suo. Quanto al corso dell'azione, questo drama è assolutamente il contrario dell'*Amleto*; esso procede con terribile celerità dalla prima catastrofe (l'occisione di *Duncan*) fino alla conclusione, e tutti i disegni non sono prima concepiti, che vengono recati ad effetto.

In tutti i tratti di questo ardito quadro si ravvisa un secolo vigoroso, un clima settentrionale che produce

uomini di ferro. È difficile determinare esattamente la durata dell'azione: secondo la storia, essa comprende forse parecchi anni; ma sappiamo che il tempo più carico d'avvenimenti è sempre il men lungo per l'immaginazione; e ciò che trovasi qui rinchiuso in breve spazio, non pure in riguardo agli avvenimenti esterni, ma relativamente allo stato morale de' personaggi, è veramente prodigioso. Egli sembra che sieno stati tolti tutti li ostacoli che ritardano l'immenso orologio del tempo, e che le sue ruote girino con ispaventevole rapidità. Nulla è paragonabile al potere di questo quadro per eccitare il terrore. Si raccapriccia a ricordar l'occisione di Duncan, il simulacro del pugnale che volteggia innanzi agli occhi di Macbeth, l'apparizione di Banco in mezzo al convito, l'arrivo notturno di *lady Macbeth* addormentata. Queste scene sono uniche; Shakspeare solo potè concepirne l'idea, e se più sovente si presentassero su la scena, bisognerebbe mettere la testa di Medusa nel novero degli attributi della Musa tragica.

Farò notare ancora una circostanza molto accessoria, la quale mostrerà che Shakspeare non mancava d'accorgimento politico, e che seppe destramente lusingare nn Re in un'opera il cui disegno è per altro affatto poetico. Giacomo I traeva l'origine sua da Banco, e fu il primo Sovrano che unì le tre corone d'Inghilterra, di Scozia e d'Irlanda; e però lo vediamo passare col segno visibile di questa triplice potestà nella magica processione della grotta, e gli si promette una lunga serie di successori. Con molta naturalezza si fa pur menzione della prerogativa di guarir certe ma-

latie per opra dell'imposizione delle mani; prerogativa che il Re Giacomo asseverava d'aver ereditata da Edoardo il confessore (*), e ch'egli teneva in gran conto. Simili applicazioni si possono certamente permettere senza rischio per la poesia: non altrimenti Eschilo inagificava l'Areopago a' suoi concittadini, e Sofocle celebrava la gloria d'Atene.

In quella guisa che Shakspeare nel *Macbeth* ha portato il terrore al suo colmo, non altrimenti pare che nel *Re Lear* egli abbia esausto i fonti della pietà. L'attenzione non si dirige su i personaggi che operano, ma sovra quelli che soffrono. Non si tratta qui d'una sciagura, come son quelle della maggior parte delle tragedie ove sembra che l'impensati dardi della fortuna facciano risaltare chi n'è colpito, ed ove gloriose consolazioni accompagnano la ricordanza di quanto egli ha perduto: trattasi della caduta in quella profonda miseria che spoglia l'infelice non solamente di tutto l'esterno suo splendore, ma eziandio delle sue prerogative naturali, e lo getta in preda all'indigenza e all'abbandono de'suoi più cari. La nera ingratitudine di due figliuole avvilisce nella persona d'uno sventurato la triplice dignità di vecchio, di padre, di re. Il vecchio Lear, sedotto da una insensata tenerezza, ha dato tutto quanto

(*) Nominando Edoardo il confessore, si determina l'epoca in cui debb'essere avvenuto questo fatto. Le ruine del castello di Macbeth sussistono ancora ad Inverness, e i Conti presenti di Fife sono discendenti del prode Macduff. Essi godettero, infino all'aggregazione della Scozia, privilegi speciali in ricompensa de' servigi che i loro antenati aveano renduti alla corona.

possedeva a queste sue figlie, le quali gli negano un asilo; ond' egli è costretto d'andarsi accattando un tozzo di pane. La sua ragione, indebolita dall'età, si altera totalmente; ed egli è già caduto in una demenza incurabile quando si vuol ritrarlo da uno stato così abietto. Le tenere cure d'un'altra sua figliuola e l'affezione d'un vecchio amico non possono più nulla sopra di lui; le sue forze morali e fisiche sono spente, nè altro più gli resta della vita, che la facoltà d'amare e di soffrire. Qual più bel quadro di quello dell'incontro di Lear con Edgar, nel cuor d'una notte procellosa, entro una misera capanna! Edgar, giovenetto cui la perfidia di suo fratello e l'error di suo padre hanno pure precipitato da uno stato illustre, s'invola alla persecuzione, ed erra di piaggia in piaggia qual mendico invaso dallo spirito maligno. Il Buffone del Re, non ostante il volontario avvillimento che fa supporre la sua condizione, è, dopo il conte di Kent, il compagno più fedele e il più saggio consigliere del vecchio Lear: egli asconde molto discernimento e un buon cuore sotto l'abito grottesco della follia, mentre che il generoso Edgar fa parimente l'insensato; e queste due simulate pazzie danno ancor più di risalto alla vera demenza che va crescendo a ogni istante nel Re, da poi che il suo cuore è stato lacerato dal più terribile affanno. Qual forte perturbazione d'animo eccita ancora la riunione d'Edgar e di Gloster, dopo che quest'ultimo è stato privato della vista; e quale spettacolo più commovente di questo figliuolo scacciato (*Edgar*), che diventa la scorta di suo padre (*Gloster*), al quale sotto specie d'un ossesso è an-

cora il suo angelo custode, e lo preserva dal suicidio a cui lo spingeva la disperazione! Ma chi potrebbe misurar la forza delle situazioni e delle immagini con le quali il poeta scuote la nostr'anima in questa terribile tragedia?

Non farò che una riflessione su l'orditura generale del drama. Shakspeare ha lasciato l'istoria di Lear e delle sue figlie tal quale gli fu trasmessa da una vecchia tradizione, e non vi ha pure alterato alcuno de' particolari che caratterizzano la semplicità de' tempi antichi; ma questa tradizione non conteneva nulla che si riferisse a Gloster ed a' suoi figli. Shakspeare tolse questo aneddoto da un altro poeta, e gli piacque d'inserirlo nel suo soggetto. Questo episodio fu biasimato come contrario all'unità d'azione. Nondimeno v'è sempre unità quando le parti framesse contribuiscono all'intreccio e allo scioglimento generale. Ora con quale ingegnoso artificio questi due rami principali della composizione s'intrecciano a vicenda! L'affezione di Gloster per l'infelice re Lear porge a suo figlio Edmondo il mezzo di consummare la sua ruina: e, in conseguenza di questa medesima affezione, Edgar, — il figlio scacciato —, diventa il liberatore di suo padre. D'altra parte, Edmondo sostiene con attività la causa di Regana e di Gonerilla; e la colpevole passione ch'egli inspira loro, è ciò che le strascina entrambe alla morte che hanno meritata. Lagnate le condizioni essenziali d'un'opera drammatica si trovano qui perfettamente adempiute; ma è questo il minor pregio d'un concorso di fatti che è forse la sorgente delle sublimi bellezze ond'esso ridonda. La sostanza

di queste due situazioni è molto simigliante: è sempre un padre che mal conosce il migliore de' suoi figliuoli; sono sempre figliuoli ingiustamente preferiti, che ricompensano il padre con la distruzione d'ogni sua felicità. Ma pure accanto a una tal rassomiglianza generale ci ha delle circostanze particolari così differenti, che queste due dipinture, le quali operano egualmente sul cuore, formano un perfetto contrasto per l'immaginazione. Se il solo Lear fosse stato renduto infelice da' suoi figliuoli, l'impressione, benchè tale da lacerar l'anima, sarebbe stata quella che deriva da un infortunio particolare; ma l'unione di due esempi così inuditi si para innanzi come un sovvertimento dell'ordine universale, il quadro diventa gigantesco, e cagiona quel genere di spavento che ne farebbe gelare se le sfere celesti si sballassero fuor del loro cammino.

Per salvare in qualche maniera l'onore della natura umana, Shakspeare tien presente ognora all'animo degli spettatori che tali avvenimenti succedono in un secolo di barbarie; e benchè non accordi con hastevole dottrina tutte le circostanze del suo drama con l'epoca da esso indicata, egli cerca non pertanto di far capire che l'Inglese da lui posti in scena erano ancora pagani. Egli è sotto questo aspetto che giudicar bisogna l'espressioni e le particolarità di costumi che sembrano d'un'estrema rozzezza: tale è per esempio la maniera indecente con cui Gloucester riconosce il figlio suo naturale, e la ributtante crudeltà che usa lo stesso Duca di Cornwall contra Gloucester. Tutto, fino alla virtù del prode Kent, porta in sè l'impronta di que' tempi di ferocia, che un indomito

vigore si manifestava in ogni azione. Shakspeare non cercò d'ornare il Re di qualità inutili; il suo stato lo rendeva così degno di compassione, che ben si potea confessare ciò che egli avea fatto per attirar sopra di sè tante sciagure. Lear è irascibile e imperioso; egli dà segno d'esser già rimbambito quando sbandisce la più giovane delle sue figlie, perchè questa ricusa d'imitar le ipocrite esagerazioni delle sue sorelle. Ma non ostante tutti questi difetti, egli ha un cuore profondamente sensitivo e capace della più viva riconoscenza, e ancor si vedono tralucere concetti degni d'un Re dall'offuscamento della sua ragione. Non oso accostarmi di parlar di Cordelia e delle mirabili sentenze, comechè in picciol numero, che fanno conoscere il celeste suo animo. Non ci ha che Antigone a cui si possa paragonarla. Si è trovato che la sua morte faceva inorridire; e quindi, allorchè si rappresenta in Inghilterra questo drama, Cordelia comparisce alla fine e felice e trionfante. Ma io confesso di non comprendere quale idea si facciano alcuni dell'arte drammatica e della concatenazione delle parti d'un'opera, quando essi credono di potere a lor senno accomodar due scioglimenti alla medesima composizione. Dopo che Lear ha sopportato tanti mali, non ci ha più che il dolore di perdere Cordelia che possa farlo morire in un modo teatrale; e s'egli viene rimesso nel suo primo stato, il tutt'insieme del drama perde il suo significato. Nel disegno di Shakspeare tutti i colpevoli sono puniti, perchè il malvagio corre incontro alla propria ruina; ma i soccorsi della virtù arrivano troppo tardi, e sono insufficienti contra l'attiva destrezza del vizio. I personaggi non

hanno che una fede vacillante nella giustizia degli Dei, e quale esser doveva appresso de' pagani; e il poeta ne dimostra che questa fede, per essere pienamente rafferma, debbe estendersi sovra uno spazio più vasto della corta vita de' mortali.

Le cinque tragedie di cui parlavamo, sono meritamente le più celebri fra l'opere di Shakspeare. Nelle tre ultime soprattutto egli spiega un volo quasi soprannaturale. La mente si perde nella contemplazione di ciò ch'esse racchiudono di sublime e di profondo, e l'anima è tutta agitata da quanto hanno di terribile. Alcune delle tragedie storiche di questo poeta hanno tuttavolta una grande perfezione nel loro genere, e in tutte si trova qualche merito particolare.

Ciò che innanzi tratto ammirar si dee ne' tre drammi tolti dall'istoria romana, *Coriolano*, — *Giulio Cesare*, — *Antonio e Cleopatra*, è l'abilità del poeta, il quale, escludendo rigorosamente qualunque mescolanza estranea e qualunque supposizione arbitraria, seppe non pertanto adempiere le condizioni essenziali dell'arte drammatica. Queste composizioni sono una cosa istessa; altro fine par che non abbiano, finor solamente di riprodurre l'istoria: e pure sotto quest'apparenza cotanto semplice nascondono un'arte maravigliosa. Shakspeare sa scoprire il punto di veduta poetico per ciascuno de' fenomeni del passato. Senza cambiar nulla ad un'azione, ei la separa dall'immensa catena degli scorsi avvenimenti, la riduce a unità, e le assegna convenienti confini. Le forme drammatiche più grandi e meno vincolate fanno quivi rivivere sotto a' nostri occhi l'antica Roma, e li eroi di Plutarco sono

celebrati da una poesia tutta fuoco ed anima.

Dove si trova maggior mescolanza di comico, è nel *Coriolano*. Shakspeare si lascia sempre trasportare all'allegría qualora dipinge la plebe e i ciechi snoi moti. Pare ch'egli pur tema non forse apparisca tutta la dabbenaggine onde carica i Plebei in questo drama, e quindi la fa maggiormente spiccare per mezzo del satirico e originale personaggio d'un vecchio chiamato Menenio. Da ciò risultano scene giocose d'un genere affatto particolare, e che non possono aver luogo se non in drammi politici di questa specie. Io citerò, fra l'altre, quella in cui Coriolano, per giungere al Consolato, dee accattare i voti de' cittadini dell'infima classe: siccome li ha trovati vili alla guerra, così li sprezza senza ritegno; e non si potendo risolvere a dar segno dell'usata umiltà, carpisce loro alla fine i suffragi con isfidarli.

Ho già dimostrato altrove (*Lez. X, p. 167*) perchè facesse mestieri nel *Giulio Cesare*, acciò che l'azione fosse compiuta, che il drama continuasse fino alla sconfitta di Bruto e di Cassio. Non è Cesare l'eroe della tragedia, ma sì Bruto; e il suo carattere vi è sviluppato con la massima diligenza. Nondimeno il poeta ha indicato con finezza d'ingegno la superiorità che davano a Cassio un volere più forte e disegni più giusti su li avvenimenti. L'anima di Bruto era troppo esaltata a poter essere capo di parte in uno Stato già corrotto; e in effetto egli commise errori che fecero prendere una piega sinistra alla causa de' congiurati. Si appuntò da taluno la jattanza de' discorsi di Cesare; ma poichè il poeta non lo fa operare, è uopo ch'egli faccia conoscere la sua grandezza mercè

dell'impressione che produce sopra li altri, e della sua fidanza nelle proprie forze. Questa fidanza non mancava di certo a Cesare, come si può vedere nell'istoria e ne' snoi scritti medesimi; ma senza dubbio si manifestava più presto per via di arguti motteggi contra i suoi avversarij, che per mezzo di rodomonterie. Li ultimi due atti di questo drama non si reggono a livello de' primi per la pompa e pe' l' movimento della scena; ed è questo un grande scapito pe' l' teatro. Il primo apparir di Cesare è maestoso; è una marcia solenne: egli s' avvanza in mezzo de' suoi guerrieri; com' egli parla, tace la sinfonia, taciono tutti, e le sue parole, benchè scarse, vengono raccolte come oracoli. La congiura è veramente tale. In segreto, nel cuor della notte e in furtivi abboccamenti, si prepara il colpo che debb' essere lanciato in pieno meriggio e che muterà l'aspetto del mondo. Lo srompiglio della moltitudine prima dell'occisione di Cesare, la costernazione di tutto il popolo, e quella pure de' congiurati dopo il fatto, sono dipinture di maestra mano. L'effetto è portato al suo colmo nel momento del convoglio funebre e del discorso d'Antonio. L'ombra di Cesare sembra più potente per vendicare la sua caduta, che non era egli stesso per antivenirla. Da poi che il conquistatore e il dominatore del mondo si è mostrato in tutto il suo splendore e ch'è sparito, più non resta per occupar l'attenzione, se non Bruto e Cassio: questi si presentano soli, e come li ultimi Romani che ancor vivano. Ma un ardito disegno eccita ben più fortemente la curiosità, che la ferma deliberazione di sopportarne le conseguenze.

Il drama di *Giulio Cesare* è, per

un certo rispetto, continuato in quello d'*Antonio e Cleopatra*. Due caratteri principali, — Antonio e Augusto —, vi si ritrovano co' medesimi lineamenti. Quest'ultima tragedia occupa un campo vastissimo, e la sua orditura è meno semplice che quella del *Giulio Cesare*. L'unione, sopra un solo capo, della sovranità divisa dell' Impero romano produsse avvenimenti forse troppo grandi e troppo variati da poter esser contenuti in un medesimo quadro. La vera difficoltà del drama istorico consiste nel dover essere a un tempo un conciso epilogo e un vivace sviluppo della storia. Una tale difficoltà fu quasi sempre vinta da Shakspeare con buon successo; ma nel drama presente i fatti che succedono fuor della scena, sono così leggermente indicati, che non li potremmo comprendere se non li conoscessimo per prima. È questo senz' altro un difetto, poichè l' intelligenza d' un' opera dell' arte debb' essere indipendente da ogni studio anteriore. Parecchi personaggi importanti si fanno vedre un momento, e subito spariscono. Ciò che serve a preparar l'effetto o contribuisce a produrlo, non è raccolto in masse abbastanza distinte a far sì che l' attenzione non si disperga. Nondimeno li croi del drama sono disegnati e coloriti con vivacità, si rilevano mirabilmente, e colpiscono la fantasia. Vedesi in Antonio un misto di grandi qualità, di debolezza e di vizj. Divorato dall'ambizione, ma capace di generosi moti, immerso nelle voluttà, ma geloso di non essere vituperato, egli si rialza di tratto in tratto e s' appiglia a nobili proponimenti, che poi cedono di nuovo alle seduzioni d' una donna. In esso tu vedi Ercole fra le catene d' Onfale, ma trasportato ne'

tempi storici e in abito romano. L'artifiziosa civetteria di Cleopatra è dipinta senza riguardo alcuno; ella è quindi un ente equivoco, un composto d'alterezza regale, di vanità femminile, di voluttà, d'ineostanza e di sincera affezione. Non ei è dignità tragica nella passione ch'ella sente ed inspira, ma ci si trova un certo che d'interessante che nasce dalle sue proprie attrattive. Antonio e Cleopatra sembrano creati l'uno per l'altra: questa è unica nell'universo per lo splendore della sua bellezza; tale è pure il primo per la gloria delle sue gesta: e si perdona a entrambi d'aver associata la loro vita, poichè si siegnono nella tomba. Il carattere aperto e abbandonato d'Antonio forma un felice contrasto co' il freddo e circospetto egoismo di Cesare Ottavio. Shakspeare delineò molto bene quest'ultimo ritratto, e non si lasciò accecare dalla fortuna e dalla grande ripntazione d'Augusto.

Timone d'Atene, e Troilo e Cressida non sono drammi storici, e tuttavia non si può dare a questi lavori il nome nè di tragedia, nè di comedia; a ogni modo, un'azione collocata parimente nell'Antichità dà loro qualche corrispondenza co' drammi cavati dall'istoria romana, ed è per questo che ho sin qui deferito di farne parola. Il *Timone d'Atene*, fra tutte le opere di Shakspeare, è quello che tende maggiormente all'indole della satira: della satira allegra nella dipintura degli adulatori e de' parassiti; della satira mordace, alla maniera di Giovenale, nell'amara veemenza di quel Timone che si fortemente s'irrita contra la doppiezza e la sconoscenza degli uomini. La favola di questo drama è semplicissima, e si divide in masse assai ben distinte. Nelle prime scene

Timone si mostra amante della gioja, liberale, splendido, ed è l'oggetto delle adulazioni de' suoi numerosi favoriti. Nell'atto II e III lo vediamo ingolfato ne' delitti e in atto di mettere alla prova i sedicenti suoi amici, nessuno de' quali risulta degno di questo titolo. Finalmente li ultimi due atti contengono la fuga di Timone in un deserto, e la dipintura della tetra malinconia che lo mena al sepolcro. Il solo episodio, se tal può chiamarsi, che si trova in questo drama, è l'esiglio d'Alcibiade e il suo ritorno a mano armata. Il poeta volle per tal guisa mostrar l'ingratitude dello Stato verso il suo difensore, accanto a quella de' privati verso il loro benefattore; ma siccome il merito de' servigi che l'uno e l'altro rendettero, è ben differente, così la loro condotta non è parimente la stessa. Alcibiade perviene a ricuperar l'estimazione che avea perduta; e Timone si consuma d'affanno, che se ne muore. Se il poeta, com'è giusto, piglia la parte di Timone contra la sconoscenza degli uomini, egli per altro non la risparmia a questo personaggio; ne fa un pazzo sventato nella sua beneficenza, e un pazzo atrabiliario nel suo rancore; nè mai lo dota di quella saggezza che insegna la giusta misura di tutte le cose. Timone prova la sincerità de' suoi sentimenti esagerati, con rifiutare un tesoro inviatogli dalla fortuna, e soprattutto con morirsi di tristezza. Nondimeno si vede ch'ebbe gran parte nella sua vita la vanità, e eh'egli volle singolarizzarsi egualmente e come prodigo e come romito. Il che vien dimostrato ad evidenza in una scena impareggiabile, ove il cinico Apemanto lo visita nel deserto. Entrambi hanno una total rivalità di

misantropia; il filosofo rimprovera Timone d'aver abbracciato per necessità il genere di vita ch'egli medesimo ha scelto volontariamente; e Timone non tolera il pensiero d'esser preso per un imitatore. In un soggetto simile non si può produrre l'effetto a cui si aspira, se non accumulando de' tratti analoghi; ma Shakspeare dà prova d'infinito spirito ad assortire questi tratti in mille guise. Il concerto delle adulazioni e delle testimonianze di benevolenza diverte grandemente; e molto più diverte ancora, quando si vede ritornar la torma degli amici già stati dispersi dalle sciagure di Timone, com'essi credono di scorgere l'aurora d'una nuova fortuna. I discorsi del misantropo disingannato delle sue illusioni esauriscono tutte le immagini dell'odio: il suo dire è un vocabolario d'eloquenti maledizioni.

Troilo e Cressida è l'unico drama che Shakspeare desse alla stampa senz'averlo fatto rappresentare. Sembra ch'egli abbia voluto una volta, senza attendere all'effetto teatrale, esercitar tutto l'acume dell'ingegno e abbandonarsi al piacere di dire una cosa, e di farne capire un'altra. Quest'opera è una continua ironia su la più famosa delle tradizioni eroiche, — la guerra di Troja. Pompose descrizioni, massime sagge e ingegnose, l'alta opinione che hanno li eroi di sè stessi e de' loro commilitoni, tutto serve a far risaltare più fortemente la spregevole causa d'una tal guerra, la mollezza e la disunione che la prolungano. Agamennone con la suprema autorità sua, Menelao con la ricordanza de' ricevuti oltraggi, Nestore con la sua sperienza, e Ulisse con la sua scaltrezza non possono per verso alcuno far progredire le cose. Finalmente, allorchè s'è ve-

nuto a capo di concertare un duello fra lo smargiasso Ajace ed Ettore, quest'ultimo ricusa in su 'l serio di battersi, per essere Ajace suo cugino. Achille è di tutti il più maltrattato. Dopo ch'egli s'è fatto lungamente sollecitare e che sembra risoluto a persistere in una sdegnosa inerzia (che viene rallegrata dal buffone Tersite), alla fine si scerra addosso a Ettore nel momento che questi è senz'armi, e lo fa percuotere da' snoi Mirmidoni. Non bisogna però darsi a credere che Shakspeare abbia commesso una bestemmia verso il grande Omero. Non è già l'Iliade ch'egli prende di mira, ma si fa beffe de' romanzi di cavalleria su la guerra di Troja che venivano tratti da Darete il Frigio. Egli mette fedelmente in azione li amori di Troilo e di Cressida; istoria fin d'allora sì nota in Inghilterra, che il nome di Troilo vi era passato in proverbio per indicare un amante fido e ingannato, e quello di Cressida per significare una donna perfida. Il personaggio che favorisce la loro inclinazione, — Pandaro —, diede pure il suo nome, nella favella inglese, a questa sorta di mezzani. Le brighe infinite ch'egli si piglia per unire li amanti, fanno un effetto tanto più lepido, quanto che sono inutili, e Cressida è per sè stessa abbastanza seducente. La dipintura di questa donna la quale attizza con le sue ripulse la fiamma del suo vago, e sa convertire il pudore in un' arme di eivetteria, — una tal dipintura, io dico, è alquanto viva, ma è pure leggiadrissima. Troilo, modello degli eroi innamorati, vede nondimeno con bastevole sofferenza i violcoli della sua bella con Diomede: egli giura, è vero, di vendicarsi; ma cotali trasporti non recano danno a niuna

persona del mondo. Finalmente Shakspeare non volle che nessun personaggio, traendone però forse Ettore, potesse conciliarsi attenzione e stima in un drama il quale, per la pompa della poesia e per le grandi rimembranze che risveglia, sembra piuttosto che aspiri all'ammirazione; ma seppe officire di che divertirsi agli spiriti ingegnosi mercè del doppio senso di questo componimento.

I drammi cavati dalla storia d'Inghilterra sono dieci, e formano insieme una delle opere di Shakspeare che ha maggior pregio verace, e che fu composta, almeno in parte, nella più perfetta maturità del suo ingegno. Nè, così alla cieca, io dico un'opera; poichè è chiaro che il poeta ne coordinò tutte le parti in guisa da risulturne un gran tutto. È questa una magnifica epopeja drammatica, le cui tragedie di per sè fanno le veci di altrettanti libri o canti. I tratti principali degli avvenimenti sono esposti con tanta giustezza, le loro cause apparenti e i loro segreti impulsi sono colti con tanta perspicacità, che vi possiamo studiar l'istoria, per così dire, su 'l naturale, senza temere che immagini sì vive si cancellino mai dalle nostre menti. Ma questa concatenazione di tragedie tende a dare una lezione ancor più sublime e più vasta: essa offre esempi, applicabili a tutti i secoli, del corso delle cose politiche; e questo specchio de' monarchi dovrebbe essere il manuale de' giovani Principi. E' v' imparerebbono a conoscere quanto sia nobile la loro vocazione, e quanto difficile la condizione loro; vi ravviserebbero i pericoli dell'usurpazione, l'inevitabile caduta della tirannide che scava i suoi propri fondamenti mentre che presume di

consolidarli; vi scorgerebbero finalmente le funeste conseguenze che hanno bene spesso, per popoli e per secoli intieri, i delitti, li errori ed anche le debolezze del capo dello Stato.

Otto de' suoi drammi, dal *Ricardo II* fino al *Ricardo III*, si tengono dietro l'un l'altro immediatamente e senza interruzione; per tal guisa essi comprendono un periodo di quasi cento anni, e ch'è uno de' più attivi dell'istoria d'Inghilterra. Li avvenimenti che vi sono dipinti, non solamente succedono l'uno dopo l'altro, ma si concatenano necessariamente e a vicenda; giacchè allor solo ch' Enrico VII salì su 'l trono si videro cessare quelle ribellioni, quelle discordie, quelle guerre intestine e straniere ch'erano incominciate con la detronizzazione di Ricardo II. A fine di far comprendere e il legame fra questi otto drammi e la loro comune direzione, verrò brevemente esponendo i fatti storici su' quali sono essi lavorati.

Il governo debole e trascurato di Ricardo II e l'ingiustizia di questo Principe verso i suoi congiunti cagionarono la ribellione di Bolingbroke. Tuttavia la detronizzazione di Ricardo fu irregolare in quanto alla forma, e in nessun caso dovea Bolingbroke esser l'erede del trono. Questo sagace fondatore della grandezza della casa di Lancastre s'impadronì della corona sotto il nome d' Enrico IV, ma non gli riuscì di goderne pacificamente. I baroni ammotinati, che medesimi che aveano spalleggiato le sue pretese, suscitarono gravi turbolenze sotto il suo regno; egli fu pur geloso delle splendide qualità di suo figlio; e una tale diffidenza, assai più che una vera inclinazione, spinse il Principe di Galles a gettarsi in una società licenziosa

per evitar l'apparenza dell'ambizione. Questi fatti sono esposti ne' due drammi dell'*Enrico IV*. Le imprese de' malcontenti ne formano la parte seria; e le follie della gioventù del Principe di Galles ne riempiono le scene comiche. Questo Principe bellicoso, allorchè salì su 'l trono, sotto il nome d' Enrico V, deliberò di sostener con la gloria i suoi diritti equivoci, e gli parve che lo splendore di straniere conquiste impedirebbe sedizioni intestine. Tal fu la ragione di quelle guerre più funeste che vantaggiose con la Francia, che Shakspeare celebrò nel drama d' *Enrico V*. La morte immatura di questo Re, la lunga minorità d' Enrico VI, e la sua costante incapacità nell' arte di regnare, attirarono le più triste sciagure su l' Inghilterra. Si sparse la zizania tra i capi del Governo; da ciò risultarono errori d' ogni specie; e le provincie conquistate su la Francia furono perdute. Apparve allora un audace concorrente, che i suoi diritti incontrastabili (se tre regni consecutivi non instabiliscono una prescrizione) chiamavano al trono. Scoppiò la guerra fra le case di York e di Lancaster; tutto il regno ne fu lungamente tribolato; da ultimo, rimasta superiore la casa di York, si posero giù le armi. Questi avvenimenti furono dipinti da Shakspeare nelle tre parti dell'*Enrico VI*. Egli fece vedere, nel *Ricardo III*, come Edoardo IV, dandosi in preda alla voluttà, avea prestamente trovata la morte sopra un trono comperato a prezzo di azioni crudeli. Suo fratello Ricardo, il quale avea possentemente contribuito a rilevar la fortuna della casa di York, non fu pago del titolo di Reggente, e si perse con orrendi delitti una via secreta al soglio: ma la sua tirannide

tenebrosa e crudele lo rendette odioso al popolo, e fu la giusta cagione della sua ruina. Egli fu vinto da un giovane Principe, disceso della stirpe reale, che non s'era mai lordato nel sangue inglese durante le gnerre civili, e che, liberando d'un mostro la sua patria, cancellò tutto quanto aver poteano di dubbio i suoi diritti. Una nuova epoca dell'istoria d'Inghilterra comincia con Enrico VII. E' parèa finalmente che la maledizione fosse espiata; e sotto questo regno si vide terminare la lunga serie d'usurpazioni, di sommosse e di guerre civili, la cui origine rimonta alla colpevole negligenza che avea fatto perdere la corona a Ricardo II.

Tale è la connessione evidente di questi otto drammi: nondimeno non furono essi composti nell'ordine cronologico; poichè Shakspeare, secondo tutte le apparenze, lavorò per prima li ultimi quattro; e se non altro tutti convengono in dire che le tre parti dell' *Enrico VI* furono il suo primo saggio in questo genere; e il *Ricardo III*, sia per li avvenimenti, sia per lo stile, ne è patentemente la continuazione. Shakspeare, composti che ebbe questi quattro drammi, ritornò indietro fino all'epoca di Ricardo II, e con molto artificio rannodò queste due serie di composizioni l'una con l'altra. Le trilogie degli antichi ne fecero già vedere come non era impossibile di formare un tutto drammatico ben circoscritto, e che nondimeno contenesse alcune allusioni a un drama, l'azione del quale seguita o precede a quello che si rappresenta.

La maggior parte di questi drammi istorici hanno tuttavia per conclusione un punto di riposo notabilissimo nell'istoria. Il *Ricardo II* termina con la morte di questo Re; la seconda

parte dell' *Enrico IV*, con l'esaltazione del Principe di Galles al trono; l' *Enrico V*, con un trattato di pace con la Francia. La prima parte dell' *Enrico VI* finisce parimente con un trattato; la terza, con la ocisione d' Enrico e co' l' principio del regno di Edoardo; la sconfitta e la morte di Riccardo III pongono fine al drama di questo nome. La conchiuisione della prima parte dell' *Enrico IV* e della seconda dell' *Enrico VI* è molto meno soddisfacente; giacchè la morte di Percy non estinse quella ribellione de' Grandi del regno di cui vedesi la continuazione nel drama seguente; e la vittoria riportata da York a S. Albano non fu del pari un avvenimento decisivo nelle guerre delle due rose. Ma Shakspeare si sottomise a questo inconveniente per amor della bellezza del suo soggetto. Il quadro di quella terribile guerra civile era troppo grande e troppo ricco per un solo drama, e nondimeno il corso degli avvenimenti non aveva alcuna posa. Più facilmente si sarebbe potuto rinchiudere ne' limiti d' un drama il regno d' Enrico IV; ma tale non era il suo interesse teatrale e il suo splendore istorico da produrre un effetto notabile in un genere interamente serio. Laonde Shakspeare diede molto sviluppo a' caratteri comici de' compagni del Principe di Galles; e l'apparizione di cotesti personaggi forma una specie d' intermedio che riempie le laeune degli avvenimenti politici, e forma la metà del drama.

Li altri due drammi tratti dall' istoria d' Inghilterra non si annodano immediatamente a' precedenti. Il Re Giovanni regnò quasi ducent'anni prima di Riccardo II; e la morte di Riccardo III è separata dall'esaltazione d' En-

rico VIII al trono dal lungo regno d' Enrico VII; regno che fu passato da Shakspeare sotto silenzio, perchè non suscettivo d' essere trattato dramaticamente. Nondimeno il Re Giovanni e l' *Enrico VIII* possono esser tenuti pe' l' prologo e per l' epilogo degli otto drammi che succedono l'uno all' altro senza interruzione. Nel *Re Giovanni* si cominciano a trattare tutti i soggetti politici e nazionali che operano poi tanto; e ci si veggono delle guerre e de' trattati con la Francia, un' usurpazione e le tirannie che necessariamente ne derivano, l' influenza del clero e le disensioni de' Grandi. L' *Enrico VIII*, in quello scambio, ne introduce in un altro secolo, ne dipinge la politica della moderna Europa, i raffinati costumi della Corte sotto un monarca voluttuoso, il pericoloso stato de' favoriti che s'innalzano su le reciproche ruine; in breve, egli ne mostra il despotismo in vista più ringentilito, ma che non è per questo nè meno ingiusto, nè men crudele. Shakspeare tramise in questo drama varie profezie sopra la nascita d' Elisabetta; e così condusse infino al secolo in ch' egli vivèa, il suo grande poema su l' istoria degl' Inglesi del medio evo. È probabile ch' egli abbia composto il *Re Giovanni* e l' *Enrico VIII* più tardi che li altri drammi storici, e che ciò facesse per meglio rannodarli insieme.

Li avvenimenti politici e militari sono presentati nel *Re Giovanni* con tanto più di pompa, quanto meno si trova in essi di verace grandezza. La doppiezza e l'avidità de' Principi vi si esprimono in stile diplomatico. Il bastardo Faulconbridge è il vero interprete di questo genere di linguaggio. Egli si fa beffe degli occulti

spedienti della politica, senza che però ne disapprovi l'uso, come quegli che tende a far la propria fortuna con mezzi analoghi; e confessa che, siccome il mondo non lascia verun altro partito, egli vuol piuttosto esser collocato fra l'ingannatori, che fra l'ingannati. Suo fratello gl' intenta un processo per cagione del suo patrimonio; e questo appunto lo fa riconoscere alla Corte per figlio naturale del famoso *Ricardo cuor di Leone*. Una tal contesa forma il soggetto d'un picciol prologo dilettevolissimo e originalissimo, inscritto nel drama stesso.

In mezzo a tutta questa dissimulazione degli ambiziosi che il poeta ne dipinge in più guise, egli produce negli animi nostri un'impressione tanto più profonda, quanto che ci mostra la natura senza velo, e fa penetrare un raggio di luce nelle tenebre del cuore umano. Un vero capolavoro è quella scena così breve in cui Giovanni, senza che osi esprimere chiaramente il suo pensiero, domanda a Huber di liberarlo del giovane Arturo che gli attraversa la strada al soglio. La tenera vittima d'una sfrenata ambizione, l'amabile Arturo, eccita profondissimo interesse. La pietà ch'egli inspira, diverrebbe anzi troppo tormentosa nella scena dove Huber si prepara a privarlo della vista con un ferro rovente, se l'incanto delle parole di questo garzone che intenerisce fino ad Huber istesso, non si diffundesse sopra li affetti che vengono in noi destati. L'espressione del dolore materno di Costanza, quando ella è informata della prigionia di suo figlio, è d'una bellezza che ti rapisce; e li ultimi istanti del Re Giovanni medesimo, — di questo vile usurpatore cui non possiamo nè stimare nè compiangere —, sono dipinti in guisa

che ammorzano l'odio ispiratoci da esso, e ne riempiono l'animo di gravi meditazioni sopra i volontarj travimenti e sopra l'inevitabile destino de' mortali.

Shakspeare ne dipinge nel *Ricardo II* un'anima nobile e regale che s'era incominciata ad abbandonare agli errori e alle follie d'una gioventù iudisciplinata, ma che viene dettersa dalle sciagure, e fregiata, ancora in questa vita, d'immortale splendore. Quando l'infelice Ricardo, da poi che ha perduto l'amore e il rispetto de'suoi sudditi, si vede ancor presso a essere sbalzato dal trono, il pensiero dell'alta vocazione de' Re sveglia nell'animo suo affetti ardenti, sublimi e insieme dolorosi. Con una eloquenza, ispirata direi dal Cielo, esprime l'idea ch'egli si forma del carattere augusto, indelebile, superiore all'incostanza delle umane istituzioni, ch'è stato impresso a' Sovrani. Allorchè la corona terrestre è caduta dal suo capo, egli si mostra veramente re, e la sua naturale dignità respinge qualunque avvilimento. Tale è l'impressione di rispetto ch'egli produce in un povero palafreniere, il solo fra tutti i suoi sudditi che venga a visitarlo nella sua prigione. Quest'uomo esprime lo sdegno in lui suscitato dall'aver veduto Bolingbroke, nella marcia solenne per l'incoronazione, montare il destriero prediletto dell'antico suo signore. La serie degli avvenimenti politici che cagionano la detronizzazione di Ricardo è ritratta con maravigliosa cognizione del mondo. Vedesi il flusso del favore che, ritirandosi dall'una parte e impetuosamente rivolgendosi all'altra, seco trascina tutto ciò che gli pone ostacolo. Parimente si vede Bolingbroke

che già impera da re, e eh'è trattato per tale da' suoi fantori, mentre ch'egli vuol dare ancora ad intendere di non esser giunto fuorchè per sostenere armata mano il suo diritto d'eredità, e riformare li abusi. Già da lungo tempo è consummata l'usurpazione, senza che pronnzziato se ne sia il nome, e che la cosa sia patentemente riconosciuta. Il vecchio Giovanni di Gannet è un modello di lealtà cavalleresca: egli ha l'aspetto d'un monumento de' tempi antichi a' quali è sopravvissuto. Suo figlio Enrico IV, la cui indole è mirabilmente sostenuta ne' tre drammi ov'egli compare, non lo somiglia in guisa veruna. Egli si mostra con quella mescolanza di durezza, di moderazione e di sagacità che giovò meravigliosamente a raffermarlo sopra un trono usurpato, ma spoglio d'ogni franchezza, d'ogni moto generoso, e tale in somma qual bisognava che fosse perchè nessuno potesse affezionarsi al governo di lui, e nascesse quasi desiderio dello sventurato Ricardo.

Il contrasto di due giovani eroi, — il principe Enrico e Percy soprannominato Hotspur —, sparge grande splendore su le scene serie della prima parte dell'*Enrico IV*. Tutte le amabili e seducenti qualità sono date, per dir vero, al principe di Galles: egli si mischia con la cattiva compagnia senza che mai ne faccia parte, e tutto ciò eh'è ignobile s'accosta a lui senza che possa mai toccarlo. Le sue più folli stravaganze non sembrano che tratti maliziosetti che scappano dal suo spirito attivo, ritenuto a mal suo grado nell'ozio. Non prima gli si offre un'occasione che lo riscuote da una tale ebbrietà di spensierataggine, ch'egli si atteggia con sicrezza, e mostra

il nobile contegno d'un vero cavaliere. L'incrito valore del giovane Percy sente pur tanto o quanto di rozzezza, d'orgoglio e di puerile ostinazione. Ma tali difetti che lo trassero a morte immatura, non possono sfigurare la nobile immagine di questo eroe. Il suo impetuoso ardore ne tira dietro a sè, e non ci lascia giudicarlo. Shakspeare seppe svolgere con grande sagacità le cagioni che fecero andare a voto quella terribile sedizione suscitata contra un Principe veramente illegittimo e che non era punto amato. Le superstiziose idee che Glendower avea concepite di sè stesso; la debolezza di Mortimer; l'indomito naturale del giovine Percy, sordo a tutti i consigli della prudenza; l'irrisoluzione de' suoi vecchi amici; la mancanza d'unità ne' disegni e nella trama de' ribelli; tutte queste circostanze sono caratterizzate con tratti fini e tuttavia pieni di verità.

Dopo che Percy è sparito dalla scena, tutto lo splendore dell'impresa si è spento. Restavano ancora alcuni difensori subalterni di questa causa; ma Enrico IV li soggiogò con la sua politica, anzichè per mezzo delle sue gesta. Nella seconda parte dell'*Enrico IV*, Shakspeare impiega tanto più d'arte a fine di supplire alla mancanza di materia, quanto ch'egli non ardisce mai d'adornare arbitrariamente l'istoria più di quello che ricerchi la forma drammatica. Confuse notizie della pugna danno principio allo spettacolo. La profonda impressione che produce la caduta di Percy (di questo eroe il cui nome sembra destinato a essere il grido di guerra d'una fazione ribelle), gli fa prendere ancora una parte attiva

nelle pubbliche cose dopo la sua morte. Il poeta, negli ultimi atti, ne interessa co'rimorsi del Re malato e con le sue inquietudini su la ribellione di suo figlio. Il colloquio ch'egli ha con lui e la loro riconciliazione formano il soggetto d'alcune scene commoventi. Tuttavia non sarebbe ciò bastato a riempire il disegno della composizione, se questi avvenimenti serj non fossero stati interrotti da una specie di comedia che attraversa le due parti del drama, arricchendosi a quando a quando di nnovi personaggi. Una tale comedia ha pure la sua catastrofe co' l' tutt' insieme dell'azione, nel momento che Enrico V, salito ch' egli è su' l' trono, respinge a convenevole distanza i compagni de'suoi giovenili travimenti, i quali si promettevano alto favore appresso di lui.

Falstaff è il carattere più comico oltr' ogni stima che siasi creato dalla fertile immaginazione di Shakspeare. Egli introdusse questo personaggio in tre de'suoi drammi, ove lo presentò sotto aspetti sempre nuovi, e senza mai farne languir l'effetto. Questa figura è talmente individuale e disegnata con tratti così precisi, che tosto prodnce, anche nell'animo del lettore, l'impressione d'un'antica pratica. Falstaff è un tristo, ma il più gradito e il più lepido che sia mai vissuto. Ciò ch' egli ha di spregevole, non è per niuna guisa mascherato: egli è vecchio, ma non per questo men dedito alla voluttà e a' diletti de'sensi; è corpulento fuor di misura, e di continuo attende a satollar l'ingordigia dell'epa; sempre indebitato e poco scrupoloso circa i mezzi di procacciarsi denaro, codardo, ciarliero, millantatore e bugiardo, sì pronto a piaggiare

li astanti, come a schernire li absenti, egli tuttavia non riesce mai odioso. Si vede che le sue tenere cure per sè stesso non sono mischiate di malvagità verso li altri. Tutto ciò ch' egli vuole, è di non essere infastidito ne' suoi diletti materiali, e difende il suo riposo con tutte l'armi del suo intelletto. Sempre vispo e gajo, sempre apparecchiato a farsi beffe degli altri, e ad essere egli stesso bersaglio degli altrui motteggi, con ragione si vanta d'avere nno spirito comunicativo, ed è il miglior compagno di piacere che si possa mai scegliere. Sotto goffo sembiante, egli ha nondimeno molto accorgimento, e a meraviglia sa ritrarsi a tempo quando i suoi scherzi cominciano a dispiacere; non confunde le persone che debbe ossequiare, con quelle appresso delle quali può darsi una cotal superiorità famigliare; ed è così persuaso che lo stile ch' egli tiene, non gli potrebb' essere comportato se non mercè del frizzo dell'allegria, ch'egli non è mai serio nè pur verso di sè medesimo, e si vale d'espressioni comiche parlando della sua filosofia sensuale, delle sue relazioni con li altri, e di tutta la sua naturale abitudine. Non v'ha nulla di più arguto di ciò ch' egli dice ne' suoi monologhi su 'l punto d'onore, su la gagliardia che infunde il vino, su li sciagurati ch'egli arrolò per l'esercito, su 'l giudice di pace Shallows, ec. ec. Falstaff ha intorno a sè una intera corte di piacevoli caricature che spiccano a vicenda senza eclissarlo. L'avventura del Principe travestito da ladro che gli ruba ciò che aveva egli stesso rubato, e che sostiene con esso la parte ora di re e ora del principe medesimo (esso Principe di Galles); il procedere

di Falstaff alla guerra, la sua leva di reclute, la protezione ch'egli offre al giudice di pace, e che alla fine riesce a sè stesso così finnesta; tutte queste cose formano una serie di scene caratteristiche d'un genere originalissimo, e cui la sola forma del drama storico può permettere d'introdurre.

Parecchi de' caratteri comici dell' *Enrico IV* sono continuati nelle *Donne di buon umore di Windsor*. Pare che Shakspeare componesse quest'ultimo drama per comandamento d'Elisabetta (*) la quale pigliava gran diletto di Falstaff, e desiderava che il poeta glielo mostrasse innamorato. Certamente Falstaff non poteva essere innamorato di buona fede, ma potèa fingere una passione per qualche interesse particolare, e soprattutto lusingarsi d'essere riamato. Egli fa da civettone, e si rivolge a due donne a un tratto, le quali si convengono di fargli una innocente beffa, simulando di porgergli favorevole orecchio. Il disegno di questa composizione rientra nel cerchio ordinario della commedia; ma Shakspeare v' intrecciò con grande artificio e con molta vaghezza un altro intrigo amoroso. Trovasi quivi la medesima situazione che si è tanto ammirata nell' *École des femmes* di Molière, quella cioè d'un geloso che diviene il confidente de' progressi del suo rivale, ed anzi è con-

dotta in un modo assai più verisimile. Non vorrei però affermare che Shakspeare ne sia stato l'inventore; comunque si sia, l'idec di tal genere appartengono, per mio avviso, al patrimonio commune della commedia: tutto dipende dallo spirito e dall'estro nell'esecuzione. Falstaff, lasciandosi cogliere così spesso a' lacci che gli vengono tesi, non sostiene per avventura la riputazione di sagacità ch'egli avèa ne' drammi precedenti; ma da che si è conceduto questo primo delirio in cui si fonda tutto l'intreccio, voglio dire l'idec d' avere ispirato amore, sì tutto il resto non è troppo inverisimile. Questa illusione è quella che lo adduce, all'età sua, e non ostante la sua eccessiva obesità e la sua aversione da ogni specie di pericolo, a mettersi in un'impresa che richiederebbe il coraggio e l'agilità della giovinezza; e da ciò derivano scene allegrissime quanto alcun'altra si trovi mai.

Fra tutte le opere di Shakspeare, *Le donne di buon umore di Windsor* è quella che più s'accosta al genere della pura commedia. Questo drama si volge interamente su la dipintura degli antichi costumi inglesi e su le relazioni domestiche. Quasi tutti i caratteri sono comici; e il dialogo, se ne tragga due scene d'amore brevissime, è sempre in prosa. Nondimeno si può vedere anche da questo esempio che Shakspeare avèa per principio di non mai restringersi all'imitazione d'un mondo prosaico, e che per mezzo di qualche ornamento più rilevato egli fece in tutte le opere sue brillar pure l'immaginazione. Egli ravviva la fine di questa commedia mercè d'una mescolanza di maraviglioso ch'era particolarmente bene usato nel luogo

(*) È fuor di dubbio che questa commedia fu rappresentata alla presenza della Regina; parecchie descrizioni che si riferiscono a Windsor, ed un' allusione con cui Shakspeare celebra molto poeticamente l'Ordine della Giarrettiere, rendono probabilissimo lo stabilire ch'essa fosse recitata in occasione d'una festa del detto Ordine, nel palagio di Windsor ov'era la sala d'adunanza de' cavalieri.

ov'essa fu rappresentata. Una superstizione popolare scorge qui la comodità d'una fantastica burla, di cui Falstaff è l'oggetto. Egli viene indotto ad aspettar la sua bella, travestito in guisa da esser tolto per l'ombra d'un cacciatore errante nella foresta di Windsor, e armato il capo d'un pajo di corna di cervo. In tale travestimento egli è sorpreso da un coro di donzelle e di garzoni in forma di Silfi che intrecciano, giusta la corrente tradizione, le loro danze notturne, e tormentano l'infelice Falstaff con leggiadrissime ballatelle. È questo l'ultimo tiro che gli vien fatto; e lo scioglimento del secondo intrigo d'amore vi si trova annodato in modo iogenosissimo (77).

Il re Enrico V è manifestamente l'eroe favorito di Shakspeare: ei lo adorna di tutte le virtù de're e de'cavallieri; lo mostra prode, sincero, urbano, e, in mezzo alle sue luminose gesta, sempre inclinato a quella innocente malizia che rammenta la sua gioventù. Non era facile il mettere su la scena l'istoria della vita di questo Principe dopo ch'egli ascese al trono. Le sue conquiste in Francia sono il solo avvenimento memorabile del suo regno; e la guerra è piuttosto il soggetto dell'epopea, che della poesia drammatica. Allorchè li nomini operano in massa li uni contra li altri, non si può fare che il caso non sembri aver parte nel successo de'loro sforzi; dovchè il drama dee solamente offrirci li effetti che nascono per una specie di necessità dalle reciproche relazioni de' personaggi, dai loro caratteri e dalle loro passioni. Tuttavia, se già in alcune tragedie greche si trovano e battaglie e combattimenti (o vogliam dire i loro apparecchi e

le loro conseguenze), molto meno ancora si può escludere da un drama istorico l'ultima ragione dei re, — la guerra. Acciocchè non pertanto essa nuocer non possa all'interesse drammatico, bisogna che sia puramente il mezzo di conseguire un altro fine, e non l'oggetto principale o l'argomento del drama. Così, per esempio, le battaglie di che si parla al principio del *Macbeth*, servono a far risaltare la gloria dell'eroe e ad infiammar la sua ambizione; e i combattimenti ond'è testimonio lo spettatore, presso allo scioglimento, traggono seco la caduta del tiranno. Il medesimo si dica de'drami tolti dall'istoria romana e dall'istoria d'Inghilterra, e di tutti que' soggetti in somma dove Shakspeare uni la guerra al nodo drammatico. Profondissimo è il suo divisamento di non dipingere la sorte dell'armi qual cieca Divinità che favorisce a capriccio l'una o l'altra fazione. Senza discendere in particolarità puramente militari, a cui nondimeno alcuna volta egli pon mano, il nostro poeta fa dipendere l'avvenimento dalle qualità de' capitani e dall'autorità loro su l'animo de' soldati. Talora egli presenta l'esito d'una pugna come un decreto del Cielo, e tuttavia non fa giammai forza alla nostra credulità. La coscienza della giustizia della sua causa e della celeste protezione rende intrepido uno de' capi; laddove il presentimento della maledizione che accompagna un'impresa colpevole, abbatte il coraggio del suo avversario (*). Non era

(*) Eschilo, con la medesima saggezza, nella tragedia tutta guerresca de' *Sette a Tebe*, diede a' duci tebani previdenza, risolutezza, coraggio, ed a' loro avversarij

possibile, nell'*Enrico V*, di dare alla guerra un posto accessorio; non restava dunque a Shakspeare altro modo per reuderne drammatico il successo, che di prepararla anticipatamente per via di cause morali: ed è ciò ch'egli fece cou molto artificio. Egli presenta dall' una parte, sotto vivacissimi colori, quella impaziente leggerezza de' Generali francesi che innanzi alla battaglia d'Azincoort facea ch'è' riputassero il segnale della pugna per quello della vittoria; laddove egli ne mostra dall'altra parte il Re inglese e il suo esercito, che, ridotti in cattivi termini e fra le angosce della disperazione, pigliano la ferma risoluzione di morire almeno d'onorevole morte. Per tal guisa egli contrappone i caratteri delle due nazioni; e ciò fa sicuramente con molta parzialità per la sua patria: ma perdonar lo dobbiamo a un poeta, quand'egli può specialmente appoggiarsi a un fatto così memorabile come fu la battaglia d'Azincoort.

In questo drama, Shakspeare circondò i grandi avvenimenti della guerra d'una quantità di tratti caratteristici e individuali, che pure alcuna volta sono comici; quindi egli introduce su la scena un tardo Scozzese, un ardente Irlandese, un Gallese pedante ma pieno d'onore e di buone intenzioni, e tutti e tre parlano il loro

dialetto particolare. Egli volle con questo far vedere che il genio bellicoso d'Enrico V avea raccolti sotto alle sue bandiere non solamente l'Inglese, ma i popoli britannici eziandio che ancor non contava fra'suoi sudditi, o che non erano allora intimamente aggregati al suo impero. Alcune delle caricature del séguito di Falstaff si riveggono ancora alla coda dell'esercito; ma Enrico spiega la severità della sua disciplina militare con rimandar vergognosamente una tal genia in Inghilterra.

Nondimeno il poeta non istimò sufficiente tutta la varietà di questi differenti personaggi ad avvivar un drama, l'unico soggetto del quale era una conquista; e però volle aggiugnere al principio di ciasun atto una specie di prologo cui davasi allora il nome di *Corn*. Egli unisce in questi poemetti la maestà epica all'ardimento lirico. La descrizione dei due campi avanti la battaglia è particolarmente un quadro notturno della più sublime bellezza. Il fine generale di questi tratti di poesia è d'avvertir lo spettatore che non si possono spiegare su'l teatro in tutta la loro grandezza li avvenimenti che si hanno in mira, e di recarlo a supplire con la propria immaginativa ad una rappresentazione difettosa. Siccome il soggetto non è veramente drammatico, Shakspeare uscì de' limiti del genere, e tolse di cantare, a guisa d'araldo, ciò che non si potea per lui render visibile, anzi che rallentare il corso dell'azione con mettere lunghi racconti in bocca de'suoi personaggi. Egli medesimo confessò « che lo spettacolo di quattro o cinque fioretti spuntati, e goffamente intrusi in una ridicola pantomima di combattimento, non

una temerità orgogliosa. Laonde rimane sempre il vantaggio a' primi fino al combattimento d'Eteocle e di Polinice, il cui esito, funesto ad entrambi, è pur l'effetto del delirio in che li getta la paterna maledizione. (Veggasi nella *Let.* IV, p. 59, col. 2, e p. 60, col. 1.) Ma l'esempio di questo grande maestro era sconosciuto a Shakspeare, nè certo egli ne avea bisogno.

può che disonorare il nome d'Azin-court »; e lo scrupolo che traspare da tal confessione (comechè Shakspeare non l'abbia avuto relativamente alla battaglia di Filippi ed altrove), ne guida a esaminare fino a qual punto la rappresentazione visibile, in su la scena, della guerra e de' combattimenti, può esser permessa o consigliata.

I Greci se ne astennero costantemente. Siccome l'arte drammatica, presso a quel popolo, aspirava innanzi tratto alla dignità e alla grandezza, e non avrebbero potuto comportare la debole e getta imitazione di ciò ch'è veramente inimitabile, e si tenevano al far annunziare il successo de' combattimenti. Il principio d'onde muovono i poeti romantici è totalmente diverso. Acciocchè ardiscono di offerir quadri maravigliosi e sempre sproporzionati a' mezzi meccanici dell'esecuzione teatrale, è forza che per ogni rispetto confidino nella immaginativa degli spettatori; e ciò fanno soprattutto nel nostro caso. Egli è cosa ridicolossima che un pugno di combattenti male agguerriti, coperti d'armadure di cartone, e solo intenti a non farsi la più lieve scalfittura, fermino la sorte di due potenti Imperj. Ma l'estremo opposto, voglio dire il troppospettacolo, porta seco inconvenienti ancor più gravi. Dove si riesca a fare illusione rappresentando il tumulto d'una battaglia, l'assalto d'una fortezza, o altre imprese militari, il potere degli oggetti sensibili è sì grande, che rende lo spettatore incapace del genere d'attenzione che ricerca un'opera poetica, e l'essenziale viene oscurato dagli accessori. L'esperienza ne insegna singolarmente che, qualunque volta

si vogliono mostrar su la scena combattimenti di cavalleria, li attori quadripedi non lasciano più a li altri che un posto secondario. Per buona sorte a' tempi di Shakspeare non si era per ancora inventata l'arte d'assicurare le vacillanti tavole del palco scenico in guisa che far se ne potesse una cavallerizza. Egli dice agli spettatori nel primo prologo dell'*Enrico V*: « Quando parliamo di destrieri, fate conto di vederli con ferezza imprimere i loro agili piedi su la terra. » Egli è vero che la famosa esclamazione di Riccardo III — *Un cavallo, un cavallo; il regno mio per un cavallo* — fa parer molto straordinario che prima e dopo si vegga sempre combattere a piedi; ma torna meglio per avventura che il poeta e l'attore, mercè delle vive impressioni ch'entrambi producono, impediscano lo spettatore dal fare una tale osservazione, che se lo esponessero a distrazioni di mente per via d'una precisione più letterale.

Shakspeare ed alcuni poeti spagnuoli hanno tratto sì grandi bellezze dalla rappresentazione attiva della guerra, che, a malgrado di tutte le imperfezioni che l'accompagnano, non saprei desiderare che se ne fossero astenuti. Un abile direttore di spettacoli teatrali saprebbe oggidì pigliare un giusto mezzo fra l'eccesso e la mancanza d'apparecchio militare; egli impiegherebbe tutti i modi più artificiosi da far supporre a' riguardanti che i guerrieri de' quali mostra i combattimenti, non sono che i gruppi staccati d'un immenso quadro cui l'occhio non può abbracciare nel suo intero, e quindi s'avesse a far ragione che l'azion principale succeda fuor dell'altrui vista. Una

musica guerresca, più o meno lontana, e lo strepito delle armi somministrerebbero i mezzi di produrre questo genere d'illusione.

Con tutto il desiderio eh' ebbe Shakspeare di far risaltare la gloria delle conquiste d' Enrico V, non lasciò di svelare, secondo il suo costume, i segreti motivi dell'impresa di quel Re. Enrico avea bisogno d'una guerra esterna per raffermarsi in trono. Il clero bramava dal canto suo d'occupar fuor del regno l'attività d' Enrico, e si profferiva ancora di pagar notabili contribuzioni con questo intento che scansar potesse una riforma che tolto gli avrebbe la metà delle sue rendite. Laonde in questo drama i più saggi de' vescovi si mostrano altrettanto solleciti di comprovare al Re l'incontrastabili suoi diritti alla corona di Francia, quanto egli stesso di porger loro l'occasione di mettere in tranquillo la sua coscienza. Essi gli ricordano che la legge salica non avea mai avuto nè aver potèa la facoltà di regolare in Francia il diritto di successione al trono. Una quistione sì fatta è tutta discussa con assai più di concisione e di chiarezza che non se ne adopera d'ordinario allorchè si trattano simili argomenti.

Enrico, dopo conquiste così luminose, volle raffermarne il possesso con torre in moglie una Principessa francese. Tutto ciò che riguarda una tale alleanza, prende nel drama di Shakspeare una tinta d'ironia; giacchè l'unico frutto d'un matrimonio che sembrava promettere ad ambedue le nazioni un felice avvenire, fu quel debole Enrico VI, sotto il cui regno le pubbliche cose andarono tanto al dichino. Ma nè quest'aria d'ironia, nè le nozze di convenienza con

che termina il drama, debbono far presumere che il poeta sia passato mal suo grado dal genere eroico a quello della comedia.

Le tre parti dell'*Enrico VI* furono composte, siccome già notammo, pria de' drammi che abbiamo per ora trascorsi. La scelta di Shakspeare cadde primamente su' tempi dell'istoria d'Inghilterra più ricchi d'avvenimenti terribili e funesti; poichè senza dubbio i quadri patetici seducono assai più un giovine poeta, che non la graduata dipintura de' caratteri. Se qui non troviamo l'ingegno del nostro poeta nella sua piena maturità, già lo vediamo non ch'altro in tutta la sua forza. Senza darsi briga dell'apparente incoerenza de' fatti contemporanei, ben poco egli si trattiene nelle preparazioni e negli sviluppi della sua tela. Tutte le figure s'avanzano rapidamente e s'annunziano da sè con tanta energia, che non è possibile il non riconoscerle. Shakspeare ne trasporta in mezzo a scene che scuotono l'anima in guisa da poter servir di catastrofe a drammi lavorati sopra un disegno men vasto, per trascinarci verso uno scioglimento ognor più terribile.

La prima parte dell'*Enrico VI* non contiene che il principio delle disensioni fra la rosa rossa e la rosa bianca, — famose insegne che fecero in processo di tempo versar tanto sangue. Le vicende della guerra contra la Francia riempiono specialmente la scena. Shakspeare dipinse Giovanna d'Arco, — questo ente maraviglioso che salvò la sua patria —, con l'animosità d'un nemico. Contuttociò egli non si fa a distruggere l'idèa della di lei vocazione celeste, e da prima ne la mostra circondata della pura gloria di

una vergine guerriera: egli suppone ancora (ed è questa una circostanza di sua propria invenzione) ch'ella strascini il duca di Borgogna sotto le bandiere francesi co' l' fuoco della sua eloquenza; ma tosto la rappresenta travolta dall' orgoglio e dalla voluttà, e in atto di ricorrere agli Spiriti infernali, che la precipitano verso la sua ruina. A fronte ad essa compare Talbot, uomo di ferro, guerriero aspro e rude, ma che pur ne commuove profondamente allor quando, ridotto a inevitabile morte, solo pensa a salvare il proprio figlio, prode giovinetto di cui vide pur dianzi compiuti i primi fatti d' arme. Di poi, quando Talbot si è inutilmente sacrificato, e che Giovanna d' Arco è caduta in mano degl' Inglesi, il poeta mostra in qual modo il matrimonio d' Enrico VI, contrario a' suoi politici interessi, cagioni la perdita delle provincie francesi; il che forma la conclusione del drama. La conversazione nel carcere fra il vecchio Mortimer e Ricardo Plantagenet, che fu poi duca di York, sviluppa il fondamento delle pretensioni di quest' ultimo Principe alla corona; ma considerata in sè stessa, è una bellissima elegia tragica.

Li avvenimenti a cui soprattutto diede Shakspeare molto rilievo nella seconda parte dell' *Enrico VI*, sono l'occisione del duca di Gloucester, soprannomato *il buon Onofrio*, e le conseguenze di questo misfatto, la morte del duca di Beaufort, li addii della regina Margherita e del suo favorito Suffolk, la morte che riceve questo medesimo Suffolk dalla mano d' un corsale, e la ribellione di Giovanni Cade, secretamente concitata dal duca di York. Una scena breve, ma su-

blime, è quella dove Enrico VI visita il cardinale Beaufort, il quale in fine di morte è tormentato dai rimorsi dell' occisione di Gloucester. A nessun poeta riuscì mai d' agitare a tal segno la nostr' anima, squarciando, nel momento che termina questa vita, il velo che nasconde l' eternità; e tutta volta non è soltanto lo spavento ch' egli eccita, ma sì bene una solenne commozione. Un reprobato e un predestinato si trovano a fianco l' uno dell' altro: e il pio Enrico dà l' idea della grazia celeste, la quale infino all' ultim' ora sollecita i colpevoli, e vuol discendere ne' cuori ancor capaci di riceverla. Shakspeare vesti di colori nobili e tragici l' amore illegittimo della regina e di Suffolk. Senza palliare il loro fallo, senza far piegare la legge che li condanna, mediante la magia possanza della sua eloquenza egli ne muove a pietà de' loro affanni. Nella ribellione di Cade, il nostro poeta ha dipinto con verità così sfolgorante il procedere d' un demagogo della feccia del popolo, e quel misto di terrore e di ridicolo che offre l' anarchica ebrietà della moltitudine, che parrebbe esser egli medesimo stato testimonio oculare di parecchi avvenimenti de' nostri giorni, che certuni tengono per inauditi e fuor d' ogni esempio.

La seconda parte dell' *Enrico VI* presenta i principj della guerra civile, la quale spiega nella parte terza i suoi più terribili furori; il quadro si fa sempre più e più tetro, e i pennelli di Shakspeare sembrano tuffati nel sangue. Vedesi con orrore la rabbia accendere la rabbia, la vendetta provocar la vendetta, e nell' universale spezzamento di tutti i vincoli della società si veggono anime naturalmente

elevate indurarsi e diventar feroci. Li scherni più amari insultano alla sorte degli sventurati, nessuno è cortese a' suoi nemici di quella pietà ond' egli stesso avrà tosto bisogno, e lo spirito di parte, soffocando i sentimenti di parentela, di religione e di patria, diviene l'unico incentivo d'ogni azione. Allorchè il duca di York, all'ambizione del quale andavano pure unite belle qualità, è perito di morte immatura, più non si tratta in tal guerra fuorchè di sapere se verrà mantenuto su 'l trono un re incapace de' pensieri pubblici, o se vi sarà posto un re voluttuoso. Per una contesa si fatta vedesi il generoso Warwick farsi prodigo della sua nobile vita, Clifford vendicar suo padre da furibondo, e Ricardo esercitarsi, per inalzar suo fratello al soglio, nell'arte de' delitti, arte che debbe un giorno spianarne a lui medesimo la strada. Enrico VI, in mezzo al disordine universale ond'egli è la causa innocente, rassembra l'immagine d'un Santo poco riverita, e nella quale nessuno ha fede. Egli non fa che versar lacrime impotenti sopra le atrocità che si commettono. Tuttavia questa sacra vittima, questo re fanciullo, nella sua semplice purità è dotato in morte dello spirito profetico. Allorchè finisce per lo sventurato Enrico la grande tragedia della sua vita, egli ne predice un'altra ancor più spaventevole che s'asconde nel bojo dell'avvenire: una tragedia in cui regnerà la perfidia della più fredda malvagità, non altrimenti che il furore delle sfrenate passioni regnò mentre egli visse.

Il personaggio di Ricardo III è stato renduto celebre in Inghilterra da grandi attori che l'hanno rappre-

sentato; il che reagì pure favorevolmente su la riputazione del drama che porta questo nome. Di fatto parecchi di quelli che leggono Shakespeare, hanno bisogno, per ben comprenderlo, di veder l'opere sue energicamente interpretate su la scena. Del resto, l'ammirazione che si ha pe' *Ricardo III* è ben fondata, e solo io trovo ingiusto ch'altri lo tengano per superiore di lunga alle tre parti dell'*Enrico VI*. Una grande simiglianza uello stile e nello spirito della composizione fa manifesto che questi quattro drammi furono scritti successivamente e senza interruzione. L'ultimo è sempre annunziato dal precedente, e questo è richiamato sempre da quello. Tutti sono diretti da' medesimi fini, e in breve non formano che una sola opera. La profondità del carattere di Ricardo non è pure un pregio esclusivo del drama di questo nome, poichè i tratti più notabili ne sono già delineati con molta precisione nelle ultime due parti dell'*Enrico VI*, e il primo discorso di Ricardo può tosto far presagire ch'egli sarà capace di tutto. Il suo regno, gran pezzo davanti preveduto, si annunzia come una di quelle nere nubi che lente lente s'avanzano dalle estremità dell'orizzonte, e scagliano il fulmine e la morte che lungo tempo si chiusero in seno. Due de' monologhi più sorprendenti di Ricardo, quelli dov'egli porge la chiave di tutta la sua naturale abitudine, si trovano nell'ultima parte dell'*Enrico VI*. Se le passioni ardeano li uomini sopra il merito e la legittimità delle loro azioni, almeno la malvagità non può fare di non riconoscere sè stessa. Ricardo, al pari che Jago, è uno scelerato che ha

l'intima coscienza di ciò ch'egli è. Non parrà forse verisimile ch'egli si confessi per tale con le sue parole; ma il poeta ha il diritto, allorchè un personaggio parla a sè stesso, di dar voce a'suoi pensieri più segreti, perciocchè altrimenti bisognerebbe escludere la forma del monologo (*). La deformità di Ricardo è l'espressione della sua malizia interna, ma n'è fors'anche l'effetto, giacchè la sua bruttezza sarebbe stata temperata dall'espressione del candore e della benevolenza. L'essere contraffatto della persona pare a lui no'odiosa trascuranza della natura, e quindi si pensa aver diritto di vendicarsi dell'umana società d'onde essa lo scorra. Egli esprime sublimemente questo concetto in alcuni versi che suonano presso a poco così: *Questa parola amore, cui danno i vecchi il soprannome di divino, abiti pur nel cuore degli uomini che, fra lor s'assimigliano, non già nel mio; io sono un ente unico e segregato da ogni altro.*

La malvagità non è altro che un egoismo meditato e senza rimorsi; e siccome ella non può abjurare le forme della morale, ch'è la legge di tutti li enti pensanti, perciò studiasi di ridurre le sue azioni a certi principj. Ricardo non nega nè la sua missione infernale, nè la turpitudine della sua anima; egli vuol soltanto giustificarsi con

sè stesso per via di falsi ragionamenti. Non è dato a lui il piacere d'essere amato; che gli riman dunque, salvo che il piacere di signoreggiare? Ora, non debb'egli rimuovere dal suo cammino tutto ciò che privar lo potrà dell'unico suo godimento? È tanto più naturale che Ricardo desideri la felicità dell'amore, quanto che suo fratello Edoardo, di già privilegiato mercè del possesso della corona, è dotato di nobilissimo e bellissimo aspetto, ed esercita su' l'cuor delle donne irresistibile potere. Ricardo, benchè pretenda d'aver rinunziato a questo genere di conquiste, ci mette tutta la sua vanità, e, in mancanza delle attrattive esteriori, ricorre a' compensi d'un'insinuante piacerteria. Laonde Shakspeare con la solita sua perspicacia ne mostra come il cuore umano, allor pure che si è fortemente dichiarato pe' l' bene o pe' l' male, è sempre soggetto a certe debolezze. Il divertimento prediletto di Ricardo è il motteggio, ed in gran copia egli è fornito di spirito satirico. Egli disprezza li uomini, perchè presume d'avanzarli in abilità; e fa così poca stima de' suoi satelliti, come de' suoi nemici. Nella sua generale ipocrisia egli adopera soprattutto le forme religiose, come se trovasse particolar diletto a rivolgere in profitto dell'Inferno i benefizj celesti.

Il drama del *Ricardo III* abbraccia l'ultima parte del regno d'Edoardo IV, e quindi comprende lo spazio di otto anni. Shakspeare volle in esso mostrare tutte insieme le machinazioni che inalzarono Ricardo al trono, e i misfatti che soltanto per due anni ve lo poterono mantenere. Giusta il disegno imaginato dal poeta, il terrore assai più che la pietà dovea dominare

(*) Egli è totalmente fuor di natura che un personaggio confessi al suo confidente d'essere uno scelerato, benchè molte tragedie ne offrano esempj. Non v'ha dubbio ch'egli dee far conoscere l'animo suo; ma dee ciò fare senza servirsi d'espressioni che lo condannino, e come se i suoi sentimenti fossero talmente conformi alla natura, che non dovesse alcuno pensar di riprenderli.

in questo drama; ed egli ebbe l'occhio a evitar le scene patetiche che gli si paravano innanzi spontaneamente, piuttosto che a ricercarle. Laonde fra tutte le vittime di Ricardo, il solo Clarence è immolato su la scena; e il sogno di questo Principe sventurato dimostra l'onnipotenza dell'immaginazione del poeta a inspirar lo spavento. Le parole ch'egli rivolge agli occisori, eccitano per verità una forte perturbazione; ma questa impressione è temperata dall'idea che Clarence, colpevole d'un primo delitto, avea già meritata la morte, benchè non dovesse riceverla da suo fratello. Le più pure e le più innocenti vittime di Ricardo sono i due giovani Principi suoi nipoti; ma questi appena appena si veggono, e la loro morte non forma che il soggetto d'un racconto. Anna, che ha dato segno d'incomprensibile debolezza piegandosi a sposar l'occisore del suo consorte, sparisce senza che si sapia che ne sia più seguito. Lord Rivers e li altri amici della regina sono personaggi troppo secondari da muoverci a vivo interesse. Hastings perde tutti i suoi diritti alla pietà per cagione dell'insultante sua gioja quand'è informato della caduta de' suoi nemici. Buckingham, — questo vil fantore del tiranno —, si offre da sè medesimo alla scure del carnefice. Nel fondo del quadro si vede Margherita, vedova d' Enrico VI, qual Furia vendicatrice del passato che evoca la maledizione su l'avvenire; tutte le sciagure che i suoi persecutori si tirano addosso, sono un balsamo salutare per le velenate ferite del suo cuore. Alla sua profetica voce s'annisono di tratto in tratto altre voci di donne, organi delle imprecazioni e della disperazione.

In quanto a Ricardo, egli è l'ani-

ma, o piuttosto il genio infernale di questa tragedia. Egli adempie la promessa che avea già fatta d'insegnare al sanguinario Machiavelli l'arte della tirannide. Il poeta nondimeno varia l'impressione d'un orrore troppo uniforme, mediante la continua occupazione in cui son tenuti li spettatori dal profondo disimulare di Ricardo, dalla sua capacità, dalla sua prudenza, dalla prontezza del suo spirito, dalla sua impetuosa attività, dal suo coraggio. Egli si batte alla fine da disperato contra Richmond, e muore da eroe su'l campo di battaglia. Il poeta non potea cambiare questo scioglimento, il quale, inttochè istorico, non soddisfa più che tanto il sentimento morale, come già fu sagacemente notato da Lessing in occasione d'un drama tedesco. Come dunque si adoperò Shakspeare a vincere questa difficoltà?... Con maravigliosa invenzione egli ci schiude innanzi l'altro mondo, e ci mostra Ricardo che nell'estremo della sua vita già porta il marchio della riprovazione. La notte che precede al combattimento, veggonsi Ricardo e Richmond addormentati nelle lor tende. Le ombre degl'infelici trucidati dal tiranno escono dalla terra l'una dopo l'altra, e lo maledicono; poi si rivolgono al suo avversario, e lo colmano di benedizioni. Tali apparizioni non sono, propriamente parlando, che sogni renduti visibili; ma non è meno per li occhi una inverisimiglianza che le tende dei due capi sieno collocate sì vicino l'una all'altra. Ma, senza dubbio, osava Shakspeare confidarsi di spettatori poetici, se così possiam dire, la cui immaginativa, compresa da bellezze così sfolgoranti come son quelle di tali visioni e del monologo di Ricardo al suo svegliarsi, ingrandirebbe lo

spazio a suo piacere. La catastrofe è simigliantissima a quella di Macbeth in quanto alle circostanze; ma, dove si paragoni la maniera con la quale Shakspeare ha presentata e l'una e l'altra, ognuno si renderà persnaso ch'egli osservò puntualmente la giustizia teatrale (quale almeno dobbiamo immaginarcela) quand'egli palesa la maledizione o la grazia celeste che riposa su l'anima degli uomini, in conseguenza de' loro sentimenti e delle loro azioni.

Benchè li ultimi quattro drammi di questa serie storica sieno quelli che rappresentano li avvenimenti meno antichi, l'*Enrico IV* e l'*Enrico V* hanno una tinta molto più moderna. Ciò procede in parte dal gran numero di scene comiche che vi si trovano; poichè il comico non si può fondare che nella imitazione de' costumi, non solamente patri, ma eziandio contemporanei. Si direbbe che Shakspeare abbia dato a bello studio forme gotiche anche alla parte seria dell'*Enrico VI* e del *Ricardo III*. Le sanguinose rivoluzioni e li scempj delle guerre civili sembrano a' posteri un passo retrogrado nella civiltà d'una nazione; e di fatto simili guerre ritirano sovente i popoli verso uno stato d'insubordinazione e di barbarie. E quand'anche l'inclinazione naturale d'un giovane poeta avesse arrecato Shakspeare a trasportare il suo soggetto fino ad una meravigliosa lontananza, egli sarebbe stato pur ben favorito dal suo istinto. Lo spirito della poesia eroica è di dare alla stirpe umana disparita dalla terra una forza soprannaturale e una volontà invincibile. Il perchè si odono le voci d'un Talbot, d'un Warwick, d'un Clifford, quasi trombe marziali che invitano

alle conquiste straniere, o che raccolgono la turba sotto le bandiere de' capiparte. Le sanguinose discordie delle case di York e di Lancaster furono l'ultima effervescenza dell'indipendenza feudale. Era questa la contesa de' grandi, e non del popolo; i vassalli non erano strascinati alla guerra se non che dietro a' loro signori. Più tardi l'individui si perdettero nella massa, e nessun guerriero, come un Warwick, potè ancora essere un *factotum* di re.

Shakspeare è non meno storico profondo, che grande poeta. Dove si metta a confronto il suo *Enrico VIII* co' drammi di cui parlavamo, apparirà manifesto che l'Inghilterra passò subitanamente, sotto il governo pacifico ed economico d'Enrico VII, dall'energica turbolenza del medio evo allo stato di calma e di sommissione che caratterizza i tempi moderni; cambiamento che si può attribuire o alla influenza del resto dell'Europa, o vero alla spossatezza che succede a lunghe agitazioni. Da che dunque Shakspeare, di pari come tutti coloro che sono ispirati dal genio dell'arti, si lasciava dominare dal suo soggetto, il suo *Enrico VIII* ha dovuto prendere un'apparenza prosaica; ma se questo drama è di molto inferiore a parecchie opere del nostro poeta pe' l'volo della fantasia, per la forza de' concetti e de' caratteri, vi si può nondimeno ammirare una grande finezza di discernimento e molta cognizione del mondo e della Corte. Quale accortezza non era bisogno per maneggiare, alla presenza d'Elisabetta, argomenti così gelosi e che si strettamente la toccavano, senza intaccar non pertanto i diritti della verità? Shakspeare ebbe l'arte di smascherare per occhi perspi-

caci il tiranno, con mostrarlo qual era in effetto, pieno d'alterigia e d'ostinazione, insensibile, voluttuoso, e così smoderato nelle testimonianze della sua grazia, come avido di vendetta sotto il manto della giustizia: e nondimanco un tal quadro è presentato in guisa che la figlia d' Enrico VIII può mirarlo in un aspetto favorevole. Benchè la legittimità d' Elisabetta fosse fondata sopra la nullità del primo matrimonio di suo padre, Shakspeare mise sotto una luce molto incerta tutto ciò che riguarda il negoziato del divorzio fra Enrico e Caterina d' Aragona, e chiaro si vede che li scrupoli del Re altro non erano che la bellezza d' Anna Bolena. Caterina è veramente l'eroina del drama; la sua virtù, le sue sventure, il suo stato senz' appoggio, la sua dolce e ferma resistenza ispirano il più profondo interesse. Dopo Caterina, la caduta particolarmente del cardinale Volsey reca a sè li altrui sguardi. Il regno d' Enrico VIII non si adattava nel suo tutto alla forma drammatica; sarebbe stato uopo ripetere le medesime scene, e far vedere altre mogli ripudiate o tratte al patibolo, altri aderenti precipitati dall'auge del favore nelle prigioni, e subitamente condannati alla morte. In questo drama Shakspeare diede bastevoli riscontri di tutto quanto caratterizza la vita d' Enrico VIII. Il luogo dov'egli s' arresta, non offre una pausa notevole nell' istoria; e però dobbiam perdonargli d'aver fatto passare un' adulazione per uno scioglimento. Il

drama finisce con la dipintura della gioja generale che cagiona la nascita d' Elisabetta, e con predizioni su la felicità che il Cielo le destina, e ch'ella difonderà intorno a sè. Soltanto un simile colore dato alla conclusione poteva salvare l'ardimento del resto dell'opera. Shakspeare certamente non si faceva illusione sopra il valore di questa malizia drammatica. La vera catastrofe è la morte di Caterina; ed egli si è quindi fatto lecito d' accelerarla.

Trascorrendo io, come ho fatto, i drammi che sono universalmente riconosciuti per lavori di Shakspeare (*), mi sono, al possibile, contenuto da quelle lodi indeterminate che solo provano la sproporzione fra ciò che si sente e la facoltà d' esprimerlo. Ad alcuni parrà ch' io mi sia allargato nelle mie osservazioni sovra Shakspeare troppo più che non comportavano il fine e il disegno di queste Lezioni; laddove altri stimeranno insufficiente il mio discorso. A ogni modo, io sarò pago se, mettendo i miei uditori in un giusto punto di vista, avrò facilitata la cognizione di questo grande poeta a coloro che non sono ancor pratici con esso, e se avrò ricordato a' suoi ammiratori alcuni de' numerosi pensieri che l' opere sue fecero nascere nel loro animo (76).

(*) Veggasi alla fine di queste *Lezioni* l'Appendice su i drammi che si è posto in disputa se appartengano a Shakspeare.

LEZIONE XV.

L'istoria drammatica degl' Inglesi si divide in due periodi, il primo de' quali è il più importante. — Antica disposizione del teatro e vantaggi ch' esso aveva. — Stato dell'arte della declamazione al tempo di Shakspeare. — Primordj della letteratura drammatica in Inghilterra. — Lilly, Marlow, Heywood. — Ben Johnson; giudizio portato su le opere di quest' ultimo poeta. — Massinger e li altri autori del tempo di Carlo II. — Corrosione de' costumi e del gusto. — Dryden, Otway ed alcuni poeti contemporanei. — Carattere generale degli autori comici da Wicherly e Congrève fino alla metà del secolo XVIII. — Tragedie di questo medesimo periodo. — Rowe. — Il Catone d' Addison. — Poeti de' tempi più moderni. — Tragedia urbana; Lillo. — Garrick. — Stato presente del teatro inglese.

L grande poeta di cui ragionammo nella Lezione precedente, fa un' eccezione così unica in tutta l' istoria dell' arte, che ne parve di dovergli riserbare un posto particolare. Appresso de' suoi predecessori egli non trovò quasi che nulla da imparare, e la possente autorità ch' egli esercitò sopra li scrittori che vennero dopo lui, non ha fatto che veruno di essi gli abbia rapito il suo secreto. Da oltre due secoli che i suoi compatrioti coltivano con vivo zelo tutti i rami delle scienze e delle belle arti, egli non fu, per lor propria confessione, sorpassato da nessuno, nè ancor si vede chi tampoco sia giunto a pareggiarlo.

Nell' istoria del teatro britannico, di cui verrò ora abbozzando i tratti principali, sarò costretto di riparlare bene spesso di Shakspeare. La letteratura drammatica degl' Inglesi è ricchissima: essi vantano un gran nu-

mero d' autori che si sono segnalati nell' arte di caratterizzare con originalità i loro personaggi, e di produrre effetto in su la scena. Vero è ch' essi non ebbero le mani legate da una quantità di futili osservanze e di regole arbitrarie, e che non s' è mai pensato di stabilire in Inghilterra un tribunale academico del buon gusto: ciascuno sceglie così nell' arti, come nella vita, ciò che s' avviene al suo ingegno o al suo modo di sentire. Con tutto questo li scrittori inglesi non fugarono interamente nè le diverse influenze della moda, nè il contagio dello spirito de' secoli differenti.

Noi continueremo a seguire i medesimi principj e a fermarci su le opere poetiche che ne sembrano più perfette, e scorreremo rapidamente le produzioni della seconda e della terza classe.

L' istoria de' primordj del teatro britannico è stata sufficientemente

rischiarata da' letterati inglesi e singolarmente da Malone. I primi sperimenti drammatici furono quivi, così come da per tutto, *Moralità e Misteri*. Egli pare nondimeno che l'Inglese si siano segnalati in questo genere innanzi alle altre nazioni. Vedesi nella storia del Concilio di Costanza che i prelati inglesi solazzarono tutti li altri Ecclesiastici per un certo intervallo delle sessioni, con la rappresentazione d'un drama latino sopra un argomento religioso, e che si fatto spettacolo, o interamente nuovo, o di gran lunga superiore a quelli che si conoscevano in que' tempi di semplicità, recò molto diletto. Non si può, propriamente parlando, far rimontare l'origine del teatro in Inghilterra oltre al regno d'Elisabetta. Giovanni Heywood, buffone d' Enrico VIII, è tenuto pe' l' più antico degli autori comici di quel paese. Il solo lavoro di esso che trovisi stampato nella Raccolta di Dodley, porta il titolo d'*Interludio*, ed è un dialogo piuttosto che un drama. A rincontro, si può dare a buon diritto il nome di comedia a un' operetta, *L'ago di monna Gurton*, che fu rappresentata la prima volta nell' anno 1560. Per vecchio che ne sia il linguaggio ed il verso, non si può non riconoscervi un autore dotato del vero talento pe' l' genere del basso comico. Tutto l'intreccio si volge sopra un ago perduto; la povertà che argomentar dobbiamo dalla grande importanza d'un simile avvenimento, e tutto lo stato domestico de' personaggi vi sono dipinti nel modo più gajo che immaginar si possa. Singolarissimo soprattutto è il carattere d'un astuto accattone. Il comico alquanto rozzo di questo drama simiglia per un certo rispetto a quello dell'*Avocat patelin*;

ma non gli fu dato, come alla comedia francese, l'onore d'esser rimesso in su le scene sotto una forma più moderna.

L'istoria del teatro inglese si divide naturalmente in due periodi. Il primo comincia dall'inalzamento d'Elisabetta al trono o in quel torno, e si estende verso alla fine del regno di Carlo I, allorchè i Puritani, nella loro possanza maggiore, proibirono tutti li spettacoli. I teatri stettero chiusi per tredici anni, nè furono aperti se non quando Carlo II salì su 'l trono. Questa interruzione, i cambiamenti che s'erano introdotti nella maniera di pensare e ne' costumi, finalmente l'influenza della letteratura francese, già floridissima, diedero a' drammi scritti dopo il ristabilimento della dignità reale un carattere tutto differente. Egli è ben vero che furono con diligenza raccolte le più delle opere dell'antica scuola; ma lo spirito che le avea dettate, si era estinto. Si può dare il nome di scuola all'unione de' vecchi Drammatici inglesi, poichè di mezzo alle differenze individuali si ravvisa una tendenza commune nelle loro produzioni; sicchè sarebbe impossibile confondere insieme i drammi composti innanzi e dopo Cromwell, quando bene il linguaggio e le allusioni alle circostanze de' tempi non dessero nome a distinguerli. Si potrebbero agevolmente distribuire in differenti classi le produzioni dell'epoca più moderna; ma piccolo frutto si trarrebbe da simile lavoro. La vacillazione del gusto pubblico ha dato impulsi totalmente diversi all'ingegno degli scrittori; e l'amor delle produzioni straniere si è tanto radicato, che il teatro inglese, a parlare schietto, ha di mano in mano perduto fisionomia e carattere. Li

autori drammatici del primo periodo hanno assai più d'importanza che li altri per un Critico il quale cerca da per tutto l'originalità, e così poco si cura dell'imitazione stessa, come di ciò che tende a evitar l'apparenza dell'imitazione. E nondimeno, mettendo da parte Shakspeare, si possono a questi antichi poeti rimproverare difetti e sviamenti infiniti, laddove all'incontro parecchi autori più moderni si procacciano stima con la politura e regolarità delle loro composizioni.

Ci ha de' momenti che lo spirito umano fa tutto a un tratto passi giganteschi in un'arte infino allora sconosciuta, come se un lungo sonno avesse accumulato le sue forze. Il secolo d'Elisabetta fu in Inghilterra una di tali epoche per la poesia drammatica. Questa regina, durante il suo lungo regno, vide i primi tentativi del teatro inglese e i capolavori più perfetti che l'abbiano onorato. Shakspeare aveva il sentimento della rapidità de' progressi che fanno insieme, appresso di tutto un popolo, certe facultà non ancora esercitate; quindi, in un sonetto, egli chiama il suo secolo *these time bettering days* (questi giorni di miglioramento). Il gusto pe' ludi scenici crebbe con tanta celerità, che nello spazio di sedici anni si fabbricarono a Londra o s'accommodarono a uso di teatro diciassette edifizj, dovechè due soli bastano presentemente a una popolazione quasi doppia. È il vero che non si davano spettacoli tutti i giorni, e che la maggior parte di que' teatri non erano gran fatto meglio forniti de' nostri castelli da burattini; nondimeno contribuivano a eccitar lo zelo degli scrittori, e moltiplicavano le produzioni drammatiche; imperocchè ciascun teatro dovea pro-

curarsi un repertorio particolare, e ciò per cagione che i drammi, se pur venivano pubblicati, non erano mai renduti alla stampa se non molto tempo dopo la loro comparsa, e una sola compagnia comica ne possedeva il manoscritto. Contuttocchè si vedessero eseguire su que' piccoli teatri assai produzioni o deboli o cattive, pure l'emulazione e la concorrenza tornavano in grande utilità. Di tutti i generi di poesia, il drammatico è il solo dove l'esperienza sia necessaria; e l'uomo d'ingegno ne acquista con poco di costo, ponendo mente alle cadute de' suoi rivali. Quest'arte richiede d'avvantaggio una vigorosa risoluzione d'animo; il che può mancare a un sovrano ingegno, o perchè difficilmente gli riesce di satisfar sè stesso, o perchè, più d'ogni altro, egli trova piacere a nutrire in segreto un parto favorito della sua fantasia. Egli è dunque per lui gran ventura che la gara e la sollecitudine di quelli che si gettano in tal carriera con mezzi più deboli de' suoi, gli sieno sprone a lavorare pe' il Pubblico.

Cosa utilissima ancora ad un poeta drammatico è l'aver immediate relazioni con l'azienda del teatro, così a fine di prevenire i suoi bisogni, come a fine di regolar li spettacoli a suo senno. Laonde li autori inglesi erano a un tratto quasi sempre comedianti. Il teatro non aveva allora grandi pretese letterarie, e non ricevea la legge da' pedanti. Nascevano, è vero, gelosie e discordie fra li scrittori; ma il Pubblico pigliava spasso delle loro contese, anzichè se ne impacciasse, e decidea senza parzialità secondo il grado di piacere che gli procuravano le opere loro. Vedesi regnare così appresso de' poeti e degli attori, come

appresso della nazione, ciò che fa prosperar le belle arti, — l'amore dell'arte stessa; e questo amore era in tanto più evidente, in quanto lo spettacolo si presentava sotto le forme più modeste ed anche più umili, nè si abbelliva con ornamenti estranei e con quel lusso di multiformi trovati che sviano l'attenzione mentre seducono la vista.

Li ammiratori di Shakspeare saranno curiosi di conoscere il luogo dove a'suoi tempi furono recitate l'opere sue. Si ha un'incisione che rappresenta il teatro da lui diretto, e che si chiamava *il Globo* dall'emblema d'un Ercole che subentra nel luogo d'Atlante. È un edificio massiccio senza alcuna architettura e quasi senza finestre visibili. La platea era all'aria aperta; vi si recitava di giorno; e tutte le decorazioni consistevano in tappezzerie appese a qualche distanza dalle pareti, e che lasciavano diversi passaggi liberi. Un palco scenico inalzato di sopra all'altro, o piuttosto una specie di balcone, trovavasi nel fondo, e rappresentava differenti oggetti secondo l'occasione. I comedianti, salvo alcuni casi rarissimi, portavano l'abito del loro tempo, e al più s'abbiagliavano di cappelli coperti di grandi piume, e calzavano scarpe fregiate d'ampie rosette. I soliti mezzi di travestimento erano parrucche, barbe posticce, ed anche talora certe maschere. I personaggi di donne erano rappresentati da garzoncelli, la cui voce non manifestava ancora il sesso; ed anzi due compagnie comiche delle più rinomate in Londra erano interamente composte di giovani cantori ascritti alla cappella della regina o alla chiesa di s. Paolo. Fra nn atto e l'altro non c'era musica, ma se ne

faceva uso bensì, come veniva in taglio, durante la rappresentazione. Lo spettacolo era a quando a quando rattivato da marce militari, danze, canzoni, e il clangor della tromba solea annunziar l'arrivo de' grandi personaggi. In origine, v'era pur l'uso di rappresentare, innanzi al vero drama, l'azione stessa per mezzo d'una pantomima talvolta allegorica (*dumb show*), a fine di dare anticipatamente una certa direzione all'aspettativa de' riguardanti. Nell'*Amleto* si vede che Shakspeare ritenne ancora quest'uso.

La presente squisitezza degli spettacoli ne ha talmente guastati, — l'architettura, le illuminazioni, la musica, le scene che si cambiano come per incantesimo, le machine, lo sfoggio degli abiti —, tutto questo lusso teatrale pare a noi così necessario, che dureremmo fatica a privarcene per ritornare all'antica povertà. Non dimeno il vecchio sistema teatrale avea su'l nostro alcuni vantaggi da potersi agevolmente dimostrare. Allorchè li spettatori non veniano distratti dallo splendor degli accessori, erano di tanto più difficile contentatura in riguardo agli oggetti essenziali, alla composizione stessa, e allo sceneggiare degli attori. Quando non si possa aver la perfezione negli ornamenti esteriori, un vero intendente rinunzierà più presto a tutto ciò che piace agli occhi, che permettere sia divertita la sua attenzione da tentativi imperfetti o di cattivo gusto: e la perfezione ancora in questo genere è molto rara.

Da nn secolo e mezzo o circa s'è cominciato ad aver cura del vestir degli attori: tutte le novità che si sono introdotte in questo particolare,

hanno di mano in mano fatto meravigliar la moltitudine; ma non si ha che a volgere un guardo alle stampe onde vanno fregiate le opere drammatiche di ciascun'epoca, per convincersi della puerile affettazione degli abiti da teatro e del potere che ha sempre esercitato la moda, non ostante li sforzi che fecero di continuo li attori a fine di darsi l'aria antica o straniera. Una specie di guardinfante, su l'andar di quelli che usavano le donne, era altra volta tenuto per indispensabile a un eroe: le grandi parrucche e le nastriere si sono pur mantenute più lungamente nella tragedia che nella società; e i comedianti non si sarebbero arrischiati a mostrarsi altramente in sulla scena, che incipriati e inanellati le chiome e con un elmo ornato di piume biscolori, anche molto tempo dopo che disusate erano simili fogge. Aggiungevasi a questo una corazza di carta d'argento e una ciarpa di taffetà, ed eccoti un Alessandro o un Achille. Alla per fine si è veduto risorgere un gusto più puro, e regna oggi su' teatri d'alcune grandi città una maniera di vestire dotta e rigorosa. Questo perfezionamento è dovuto in parte alla generale riforma introdotta dagli antiquarj nelle arti, e in parte ancora al gusto che hanno preso le donne per li abiti greci; imperocchè sempre le attrici trovarono via di trasportare in su la scena le portature che faceano risaltar le loro attrattive nel bel mondo. Nondimeno è rarissimo ancora il vedere un comediante il quale sapia portare con garbo la toga romana o il manto greco, e che ne' momenti di maggior passione non sia troppo occupato a seiogliersi da' suoi drappi, o a cingersene con eleganza.

Tutto il nostro sistema di decorazioni è stato immaginato per l'Opera musicale, in cui di fatto ha luogo meglio che altrove; ma si trovano in esso varj difetti, alcuni de' quali inevitabili, ed altri che ovviar si potrebbero con usarvi certe diligenze a cui non si bada. Io pongo nel novero de' difetti inevitabili primieramente l'interrozione delle linee delle decorazioni laterali allorchè si osservano da tutt'altro punto che da quello pe' quale furono calcolate; in secondo luogo la graduale diminuzione a cui si sottomettono, conforme alle leggi della prospettiva, tutti li oggetti supposti in lontananza, onde nasce la sproporzione loro co' personaggi che arrivano dal fondo del teatro; poi la luce, che venendo dall'alto e dal basso, è sempre sfavorevole; appresso il difetto d'accordo fra le ombre e i lumi imitati e le ombre e i lumi reali; quindi l'impossibilità di restringere a piacimento la scena, onde risulta che l'interno d'una capanna ha le stesse dimensioni che quello d'un palazzo, ec. ec.

I difetti nelle decorazioni a' quali si potrebbe rimediare, sono la mancanza di semplicità e di grandi masse tranquille; l'accumulamento d'oggetti superflui che distraggono l'attenzione, e che non hanno altro fine se non di far che spicchi l'abilità del pittore, o di riempire lo spazio che bisogna decorare; quindi un'architettura ammannierata, incongruente, o che sarebbe impossibile nella realtà, imitata con una varianza di colori che non si vede in alcun marmo al mondo. Non ci ha che l'idiotaggine del Pubblico che possa

render ragione della buona riuscita di parecchie scene a cui l'intelligenti preferirebbero a gran pezza una tinta uniforme. Il gusto che si ha universalmente per lo splendore dello spettacolo e per la magnificenza degli abiti ha renduta l'amministrazione del teatro una cosa tanto difficile e dispendiosa, che i buoni drammi e i buoni attori sono diventati puri accessori.

Benchè l'antico teatro inglese non avesse, propriamente parlando, ciò che noi chiamiamo decorazioni, non si potrebbe negare che vi fosse impiegata l'arte del machinista; senza di che sarebbe impossibile il figurarsi la rappresentazione del *Macbeth*, della *Tempesta*, e di parecchi altri drammi. Sotto il regno di Giacomo I, il famoso architetto Inigo Jones fece muovere diverse macchine ingegnose e complicate per accrescere vaghezza alle *Maschere* di Ben Johnson, che furono rappresentate alla Corte.

Nel tempo de' primi progressi dell'arte drammatica, così in Spagna come in Inghilterra, si supposeva, allorchè la scena era rimasta vota, che fosse succeduto un cambiamento nel luogo dell'azione, benchè la decorazione non lo indicasse. Questa circostanza influiva a gran segno nella composizione delle opere. Il poeta non aveva bisogno di tener consiglio co' *decoratore*, nè d'informarsi se nel magazzino del teatro si trovava tutto ciò che richiedeva il suo drama. Egli non mozzava l'azione per evitare i cambiamenti di tempo e di luogo, ma naturalmente esprimeva e com'era avvenuta. Si lasciava all'immaginativa tanto la cura di riempire le lacune indicate dai discorsi de' personaggi, quanto di figurarsi altri siti. Egli è

però il vero che questo richiamo alla facoltà creatrice che da sè compie un tutto imperfetto, fa presupporre spettatori non solo benevoli, ma intelligenti e capaci di poesia. La vera illusione, per quanto io stimo, è quel rapimento d'animo prodotto dal poeta e dall'attore, che fa dimenticar l'istante presente e perdere di vista li accessori. Una impaziente curiosità spinge bene spesso li spettatori a spiare dall'una parte e dall'altra le differenze, mai sempre inevitabili, fra la rappresentazione e la realtà; ma non dà segno che della debolezza dell'immaginazione e dell'incapacità di levarsi fuori di sè. Questa resistenza all'illusione, questa incredulità prosaica, potrebbe andare tant'oltre da riuscire alla fine impossibile agli artisti drammatici, i quali hanno pur sempre bisogno di favore, di dare alcuna specie di piacere per via delle loro imitazioni, e si perverrebbe in ultimo a distruggere un'arte che non si troverebbe aver corrispondenza co' cuore umano.

Oggidi si muovono lagnanze, e con giusto titolo, perchè li spesso cambiamenti di scene ne' drammi di Shakespeare sono causa di distrazione: ma questo non è difetto del poeta. È no po sapere che a' suoi tempi i drammi inglesi, e così pure li spagnuoli, uscivano senza indicazioni di località. Soltanto li editori moderni hanno stimato di dover aggiungere tali indicazioni in Shakespeare; il che è pedantesca esattezza. Se si avesse a dirigere la rappresentazione d'un de' drammi del nostro poeta, bisognerebbe semplicemente cancellare in testa a parecchie scene le parole — *Un altro appartamento nel palazzo; Un'altra strada; Un'altra parte del campo di*

battaglia, ec. =; tutto si troverebbe allora in ordine, e i cambiamenti di decorazioni più non sarebbero numerosissimi.

Quelli che giudicano d'ogni cosa in su le apparenze, si daranno a credere che sopra un teatro così privo di splendore cum'era l'antico teatro inglese, dovesse pur essere trascorata l'arte del recitare; ma io ne deduco una conclusione al tutto opposta. Alcuni Inglesi hanno già asserito che li attori dell'epoca antica erano superiori a quelli della nuova, almeno fino al tempo di Garrick; e se di tale asserzione non ci fossero altre prove, potrei convalidarla con le opere di Shakspeare medesimo. I principali personaggi de' suoi drammi richiedevano evidentemente un grandissimo attore. Lo stile elevato e conciso della sua poesia non può esser renduto intelligibile se non mediante una declamazione molto energica e pieghevole. Sovente uno sceneggiar muto, indispensabile e insieme difficile, non è tampoco indicato; e come mai un poeta che lavorava unicamente e immediatamente pe' teatro, avreb'egli fatto dipendere l'esito della rappresentazione dall'effetto d'una pantomima che poteva totalmente fallire per l'imperizia d'un attore? Shakspeare si sarebbe esposto a lasciar vilipendere il suo ingegno, se non avesse confidato in abili interpreti de' suoi pensieri. Il nome e la riputazione d'alcuni de' grandi attori della sua compagnia si sono pure conservati infino a' nostri giorni.

Difficilmente si crede possibile l'unione di due talenti sovrani in un uomo stesso; e si è quindi presunto senza motivi sufficienti che Shakspeare non fosse stato che un comediante

mediocre. Le istruzioni per altro ch'egli fa dare da Amleto alla compagnia comica volante, provano almeno che s'intendeva molto avanti di questa materia. Egli possedeva ancora una qualità eccellente per la scena tragica e da essere difficilmente compensata, voglio dire una bella e nobile fisionomia. In oltre non è verisimile che Shakspeare sarebbe stato trasecelto per direttore d'uno de' primi teatri dell'Inghilterra, s'egli medesimo non fosse stato buon attore e sufficiente a bene indirizzare i suoi compagni; perciucchè Ben Johnson, scrittore riputatissimo, non potè pure ottenere un impiego di comediante, come quegli che mancava di naturali disposizioni ad arte cosiffatta. Da parecchi passi de' drammi di Shakspeare si può congetturare che infino da' suoi tempi già vi fosse una moltitudine di attivi attori i quali cadevano in tutti li errori che rimproveriamo a' nostri; ma un Pubblico di difficile contentatura sapeva allora farne ragione.

Soltanto nell'Inghilterra stessa può un Critico studiare con qualche profondità l'antico teatro britannico; ma dove si volesse determinar per l'appunto ciò che Shakspeare potè imparare da' suoi predecessori, bisognerebbe la prima cosa raccogliere tutto quanto esisteva innanzi a lui, e quindi stabilire il tempo preciso che uscì fuori ciascuno de' drammi de' suoi contemporanei: la quale indagine sarebbe difficilissima, giacchè questi drammi non si mandavano alla stampa se non molto tempo dopo la loro prima rappresentazione. D'altra parte, se le opere degli autori che vivevano al tempo di Shakspeare, hanno qualche simiglianza con le sue nello stile e nell'uso di certi mezzi, si può tuttavia

domandare se ne sono i modelli imperfetti o vero copie sparute; imperciocchè Shakspeare, al pari che Raffaello, senz'essere mai stato infedele al suo genio originale, seppe trarre profitto da' progressi de' suoi rivali.

Di que' tempi si fecero pure in Inghilterra alcuni sforzi infrottoosi per ristabilire la forma dell'antica tragedia co' i Cori, ma simili tentativi, come anche la maggior parte di quelli di tal genere, mostrano in qual falso aspetto abbiano i Moderni osservato li antichi. Le imitazioni di cui parlo, non presentano tampoco quell'esterna simiglianza co' loro modelli che facile sarebbe soprattutto a ritrarre. Si è molto citata una tragedia d'un signore inglese, intitolata *Ferex e Porex*, che nscì sn 'l principio del regno d'Elisabetta. Pope ne vanta la regolarità, e presume che se i poeti contemporanei non si fossero allontanati da tal sentiero, il teatro inglese avrebbe pigliato un carattere classico; pure non v'è nulla così privo d'anima, di vita, di mnto e di varietà, come questo *Ferex e Porex*. Una sonnifera monotonia nello stile, un freddo ammasso d'accidenti, consulte e racconti senza fine, ecco ciò che possiamo notarvi: non v'è nè meno osservata l'unità di luogo e di tempo, nè quindi s'intende che cosa volesse dir Pope con questo suo giudizio.

Il *Mustafà* è un'altr'opera fallita della medesima specie: esso non offre che un tessuto di sottigliezze sulla ragione di Stato; e ciò che dicono i Cori, sono piccoli trattati di tale materia: in somma vi si trova lo spirito sentenzioso delle ultime composizioni di Corneille. Ben Johnson cita

con lode uno de' predecessori di Shakspeare, chiamato Kid, il quale rifece la *Cornelia* di Garnier: questo drama è dunque una copia degli antichi di terza o di quarta mano.

Il primo drama serio in cui si sia aspirato all'effetto popolare, è la *Tragedia spagnuola*, così chiamata dal luogo della scena e non già dalla patria dell'autore a cui fosse stata usurpata. Questo drama si mantenne lungamente su le scene, tuttochè i poeti più moderni l'abbiano fatto oggetto de' loro motteggi e delle loro parodie. Spesso occorre che il Pubblico si ricrede a stento d'una predilezione concepita nel primo entusiasmo ispiratogli da un'arte nuova, anche allorquando gli si è dappoi fatta conoscere quest'arte sotto uoa formapiù perfezionata. Il drama preallegato è pieno d'assurdi, e l'autore si arrischiò a dipingere situazioni e affetti troppo forti pe'suoi mezzi. La catastrofe che dovrebb'essere terribile, riesce ridicola: parmi di vedere un disegno abbozzato da un fanciullo, la cui mano incerta non tira giù che cootorni mal fermi e fuor di proporzione. Nondimeno, in mezzo ad un'enfasi eccessiva, il dialogo è spesso volte naturale ed anche familiare; e nella progressione delle scene si scorre un non so che di facile e di vivace che fa comprendere fino a un certo segno il felice successo d'un'opera cotanto imperfetta.

Lilly e Marlow meritano d'essere notati fra i precursori di Shakspeare. Lilly era un erudito che si travagliò grandemente d'introdurre una studiata affettazione nella prosa inglese ed anche nello stile della società. Egli divenne pertanto lo scrittore alla moda; e le illustri signore s'ingegnaron,

il meglio che poterono, di foggia il loro linguaggio su 'l modello del suo libro intitolato *Epheux*. Lilly fece una comedia in prosa, — *Campaspe* —, la quale ne prova che non basta un manieretto d'aneddoti e di motti madrigaleschi a formare un tutto drammatico. In somma Lilly avéa dello spirito, ma era privo di gusto nel fatto dell'arti belle. A rincontro, Marlow era più ricco di vero ingegno, e s'aperse una strada migliore. Egli trattò l'istoria d'Edoardo II, senza adoperarvi, a dir vero, punto punto di scienza, ma con una sorta di candore e di semplicità che fa buon effetto nelle scene patetiche. I suoi versi dolci e fluidi mancano affatto d'energia; nè vedo come mai Ben Johnson abbia potuto parlare della forza de' versi di Marlow (*Marlow's mighty lines*). Shakspeare certamente non potè trarre alcun profitto dalla leziosa affettazione di Lilly; ma, per contrario, parmi di scorgere il debole schizzo de' suoi primi quadri storici nell' *Edoardo II* di Marlow.

Infra i drammi de' predecessori di Shakspeare contenuti nella Raccolta di Dodley ve n'ha due, *Il guardaboschi di Wakefield* e *Grim carbonajo di Croydon*, che mi sembrano antichissimi. Questi drammi non sono privi di quel genere di merito che possono avere opere da burattini. Il primo è fondato sopra una tradizione popolare; il secondo sopra una leggenda burlesca; ed entrambi sono pieni della più schietta allegria.

Non mi sarei fermato più che tanto su i primi saggi del teatro britannico, se non si fosse ultimamente asserito in Inghilterra che i drammi di Shakspeare simigliano assai a quelli del suo tempo che sono adesso obliati.

I riscontri paramente esteriori non debbono recarci maggior meraviglia che l'identità del vestire ne' ritratti della medesima epoca; ma la parola simiglianza si dovrebbe solo applicare a ciò che prova l'analogia di spirito e di sentimento nel genere trattato dall'uno e dagli altri. In oltre, fuorchè le opere citate non sieno assolutamente anteriori a' drammi di Shakspeare, è assai verisimile che sieno imitazioni di questi, come dir possiamo de' lavori di Decker, di Marston, di Webster e d'altri. Questi autori non hanno con Shakspeare che una simiglianza apparente, e che riguarda i supposti difetti su i quali ancora si disputa, piuttosto che le universali bellezze intorno a cui tutti sono d'accordo.

Chapman, il traduttore d'Omero, e Tomaso Heywood meritano un giudizio più favorevole, se almeno si può far giusta stima del loro ingegno dagli unici e pochi saggi della Raccolta di Dodley. Chapman trattò con sufficiente forza comica la famosa istoria della Matrona d'Efeso, sotto il titolo di *Le lacrime della vedova*. Una composizione d'Heywood, *La moglie occisa per bontà*, è una tragedia urbana; tanto è vero che questo genere, che s'è voluto spacciar per nuovo, è realmente antichissimo. Il soggetto di questo lavoro è la storia d'una moglie teneramente amata, la quale però s'è lasciata sedurre da un uomo che avéa ricevuto da suo marito immensi benefizj. Scopresi la colpa di essa, e non potendo il suo consorte risolversi a prendere contro di lei nessuna deliberazione più dura che quella d'allontanarla da sè, senza nuocere alla sua riputazione, ella è talmente commossa da tanta bontà,

che si muore di cordoglio. La seduzione non è condotta in questo drama per mezzo di sagaci gradazioni; ma le ultime scene sono per verità commoventissime. Un fine morale chiaramente enunciato è per avventura essenziale alla tragedia urbana; e piuttosto egli è per mezzo di questo fine medesimo che il rappresentamento del destino degli uomini, qualunque sia il grado in ch' e' vengono presupposti, discende dall' altezza ideale per arrivare in una regione inferiore. Ma dove si ammetta questo genere tragico subalterno, si troverà che ciò ch' esige la morale, è pur ciò che ricerca l'arte drammatica, e che i principj più austeri concordano con la poesia più sublime. Niente è sì penoso, come la vista di quel pentimento equivoco che forse altro non è che un mezzo di sottrarsi al castigo; ma il vero rimorso, l'amaro dolore che costa la perdita irreparabile dell'innocenza, è suscettibile di colori veramente tragici. Diasi al drama di cui parlavamo, una conclusione felice, quella medesima che, non ostante lo scandalo degli uomini severi, procacciò tanti applausi a un drama de' nostri giorni (79), — vi si ammetta un'altra riconciliazione che quella del letto di morte, — vi si rinnovi il nodo conjugale, — e si vedrà se oltraggiando la morale non si è distrutta la poesia.

Questo drama d'Heywood è per altro disteso con negligenza. Un secondo intrigo, male annodato co' l' principale, non serve che a raffreddar li affetti. Heywood era un comediante e insieme un poeta si secondando, che fece o ricompose duecentoventi opere teatrali. Egli non si pregiava punto di produzioni che gli

costavano sì poco, dimodochè lasciò perdere la maggior parte de' suoi manoscritti: solo venticinque sono i drammi di lui che si sono potuti raccogliere e stampare.

Li autori che abbiamo di sopra menzionati, ed altri ancora, ebbero felici successi durante la loro vita, ma non lasciarono gran memoria di sé; e non ci ha pure che ben pochi rivali o allievi di Shakspeare i quali abbiano conservato una certa riputazione. I più rinomati fra questi sono Ben Johnson, Beaumont e Fletcher, e Massinger.

Ben Johnson trovò nell'anima generosa di Shakspeare l'incoraggiamento onde abbisognava il suo ingegno. Il suo primo lavoro, ancor molto imperfetto, *Ciascuno secondo il suo umore*, fu ricevuto da' Comici in sua raccomandazione di Shakspeare. Questo grande poeta corresse egli medesimo il drama intitolato *Sejano*, e in entrambi sostenne uno de' personaggi principali. Ma tale benevolenza fu mal ricompensata; poichè Johnson si volse contra il suo protettore con l'arme della sua grande erudizione, l'unico vantaggio ch'egli potesse avere da lui. Egli sparse i suoi drammi e i suoi prologhi d'allusioni mordaci, e soprattutto assalì, come contraria al buon gusto, quella magia dell'immaginazione ch'è la dote più luminosa di Shakspeare. Bisogna però notare, a giustificazione di Johnson, ch'egli era nato sotto una stella infansta; tutti i suoi drammi cadevano l'uno dopo l'altro, o solo ottenevano applausi passeggeri, laddove Shakspeare era esaltato a cielo dalla nazione. In oltre, i suoi rivali lo irritavano continuamente con satire d'ogni guisa in cui egli era dipinto qual pedante che voléa

saperne più di tutti, e mille altre circostanze contribuivano a dargli noja. A ogni modo non si può negare ch'egli non fosse dotato di molto senno e di molta capacità. Johnson si esercitava nell'arte sua con applicazione e con zelo; egli stesso se ne rendeva testimonianza; ma non poteva presentare che la natura gli avesse negato ciò che non s'ottiene con isforzo veruno, voglio dire la grazia. Egli pensava, come dice Lessing in un caso simile, che ognuno può ritrar gloria dalla sua industria. Laonde prese per partito di dichiarare anticipatamente che le sue produzioni erano buone, e che, se mal riuscivano, non se ne doveva accagionare che il cattivo gusto del Pubblico.

Johnson era un poeta critico nel buono e nel cattivo senso di questo vocabolo; sempre cercava di render conto esatto a sè stesso di ciò che aveva a fare; ed ecco perchè gli riuscì d'acquistar lode soprattutto nel genere de' drammi di carattere, dove meglio ha luogo la ragione che la fantasia e il sentimento. Egli non pose nell'opere sue se non quello che può somministrare l'analisi critica, poichè gli era avviso che essa giunger possa al principio di tutto ciò che piace; nè s'accorgeva che l'essenza più preziosa della poesia, quello spirito volatile che dà vita a una finzione, viene a svaporar nel crogiuolo del Critico. Le sue opere non hanno quell'anima, quella sconosciuta magia che ne rapisce per ragione appunto che non si può definirla. Si desidera ne' suoi pezzi lirici quel senso d'armonia, quell'accompagnamento musicale delle immagini poetiche che punto non dipende dall'esatta osservanza del ritmo. In generale egli non ha mai que' pregi

involontarij che sfugono quando si tenta d'afferrarli; e tanto meno dobbiam farci meraviglia ch'egli senta il valore delle sue composizioni, quanto ch'egli conosce a un puntino ciò che v'ha speso, ed i suoi titoli letterarij. al pari che virtù acquistate, sono il prezzo meritato de' suoi sforzi. Egli componeva non senza molta fatica; e una fatica è pure il leggere ciò ch'egli scrivesse. Le opere sue si rassomigliano a edificij utili e solidi, davanti ai quali si sia lasciato sussistere una ponderosa armadura che impedisca all'occhio di ben vederli a un colpo, e di ricevere un'impressione armonica del loro bensì insieme.

Sussistono due tentativi di Johnson nella tragedia e un numero notabile di comedie e di *Maschere*. Egli potè sollevarsi all'altezza dello stile tragico, ma non avèa cuor che sentisse. Del resto è cosa straordinaria che uno scrittore, com'egli, il quale conosceva sì bene li antichi e si spesso aveva insistito sopra la necessità d'imitarli, si sia poi tanto allontanato nelle sue tragedie, e per la forma e per la sostanza, da' grandi modelli greci. Si può quindi giudicare da questo esempio quanta sia l'influenza ch'esercitò negli spiriti più indipendenti le maniere d'un secolo e il moto già impresso ad un'arte.

Considerato la vasta estensione che Johnson volle dare al suo *Sejano* e al suo *Catilina*, non si poteva in questi drammi aver riguardo alle unità di tempo e di luogo; ed egli ancora v'introdusse una moltitudine di personaggi secondarij; il che non si vede mai nelle tragedie greche. Egli è vero che nel *Catilina* l'ombra di Cesare recita il prologo, a un di presso come l'ombra di Tantalò nell'*Atrèò* e *Tieste* di

Seneca, e che vi si trova pure un Coro moralista che dogmatizza alla fine di ciascun atto; ma la sua presenza non è naturalmente spiegata, nè si vede eh' egli sia compreso nella tessitura generale del drama. A ciò si restringe tutta la simiglianza di Johnson con li antiehi. Del rimanente egli s' attiene alla forma de' drammi storici di Shakspeare, ma spogliandoli di tutto il suo prestigio pittoresco. Parmi verisimile che Johnson avesse già sott' occhio i drammi di Shakspeare tratti dall'istoria romana, se non altro quando compose il *Catilina*. A ogni modo, egli non rapì al suo rivale l'arte così difficile di far valere i diritti della poesia restando fedele alla verità. L'istoria che rimasta istoria fra le sue mani; ella non ha spiegato il volo a una sfera più alta; e questo autore trattò li avvenimenti politici piuttosto come affari importanti, che come grandi azioni.

Il *Catilina* e il *Sejano* sono buoni studj drammatici della storia, l'uno secondo Sallustio e Cicerone, l'altro secondo Tacito, Svetonio e Giovenale. Tuttavia nel *Catilina*, drama per altro molto superiore al *Sejano*, si può notare una distribuzione poco armonica di masse troppo eterogenee: il primo atto ne disgiusta per non so qual rozzezza, ma pure è quello che ha maggior estro tragico; ci si vede una secreta congrega de' congiurati, e pare che la natura corrisponda con tristi presagi al cupo entusiasmo del delitto: l'atto secondo usurpa a man salva i diritti della commedia, con dipingere i raggi di alcune donne corrotte che scopersero la congiura; e il resto del drama contiene fatti messi in dialogo e sviluppati con molto intendimento, ma senza grandezza poetica di

sort' alcuna. Egli è gran danno che Johnson abbia stampato il testo del *Sejano* tal quale fu da esso composto, e che non abbia fatto parte al Pubblico de' cambiamenti imaginati da Shakspeare. Sarebbe stato curioso il vedere di quali mezzi si fosse servito quel grande poeta a ravvivare la freddezza uniformità d'un tal componimento; e avremmo potuto giudicare fino a che segno avea potuto il suo genio piegarsi alle idee altrui.

Dopo questi saggi, Johnson prese commiato dalla Musa tragica: il suo ingegno lo rendeva più atto alla commedia; ed egli dovea ben riuscire soprattutto nella commedia di carattere, come colui ch'era inclinato al motteggio serio, anzichè alla schietta allegria. Li ultimi poeti satirici de' Romani, assai più aneora che i loro poeti comici, gli servirono d'esemplare. Egli non era dotato di quella dolce giovialità che tocca innocentemente tutti li oggetti, e che, sotto la forma di semplice facezia, è per avventura tanto più filosofica, quanto che nasconde piuttosto un' ironia universale, che un' istruzione determinata. Le idee comiche di Johnson sono frutto d'uno spirito osservatore, anzichè figlie della fantasia. Laonde i suoi drammi, in generale, sono difettosi in quanto all'intreccio. Il troppo tener conto della purità del genere lo impediva dal far uso di favole romanzesche, nè mai egli pose mano nelle Novelle. Ma non cessa per questo che i mezzi ond'egli si vale ad annodare e sciogliere i suoi drammi, non sieno forzati e inverisimili, con tutto che nessuna invenzione ardita e felice venga a sedurre l'imaginativa. Allorchè il suo disegno è divisato sopra una buona idea, egli si piglia tanto spazio per lo sviluppo de'

caratteri, che bene spresso perde di vista l'intreccio, e l'azione procede lentamente e a grande fatica. Egli ne ricorda que' pittori eccessivamente esatti che si aguzzano d'imitare i minimi difetti de' loro modelli. Ora si è rimproverato a' suoi personaggi d'essere ritratti d'individui, e ora d'essere astrazioni personificate. Egli sembra che fra questi due rimproveri sia contraddizione, e nondimeno hanno entrambi qualche fondamento. Johnson era singolarmente metodico: afferrato ch'egli aveva un carattere in un certo aspetto, persisteva a presentarlo nella stessa guisa infino all'ultimo. Tutto quello che non avesse avuto correlazione con la sua idea dominante, e solo avesse giovato a dar vita al quadro, sarebbe a lui parso un traviamiento. Quindi i nomi de' suoi personaggi sono significativi a segno che riescono disagiati; ed egli v'aggiunge per ristoro lunghe descrizioni dichiarative. Con troppo sottile scrupolo egli osservò il principio generale degli autori comici, — l'imitazione della vita reale. Non si sarebbe potuto che lodarlo d'aver dipinto i costumi del suo tempo e della sua nazione; ma egli corre dietro a particolarità estrinseche, alle affettazioni ed ai vezzi alla moda, a quella bizzarria di spirito che chiamavasi allora *humour*, a tutto ciò che fugge in un co' il momento stesso ch'ebbe vita. Per la qual cosa il sale delle sue comedie svaporò prontamente; e allorchè sotto Carlo II si riapsero i teatri, già più non si trovarono attori ch'entrar sapessero nel vero senso de' suoi personaggi di caricatura. Acciocchè simili colori locali non sieno soggetti a impallidire, è uopo che molto spirito scrva a fissarli; ed è quello che faceva Shakspeare. Non

si ha che a paragonare il personaggio d'Osrick nell' *Amleto* con quello di Fastidio Brisek nel drama di Johnson intitolato *Ciascuno fuor del suo umore*: due pitture son queste dell'insulsa affettazione d'un cortigiano di quel tempo: ma Osrick, benchè parli un linguaggio a lui proprio, sarà sempre una viva e spiritosa imagine della fatuità; laddove Fastidio non è che il ritratto d'una persona in abito dismesso, e niente di più. Tuttavia Johnson non si è sempre lasciato trascorrere in questo difetto. Citerò con elogio, nel suo drama *Ciascuno secondo il suo umore*, il personaggio del capitano Bohadill, vile e sciagurato avventuriere, che si spaccia per uomo d'alto valore con alcuni giovenetti inesperti. Questo personaggio, a dir vero, non è nè così gioioso, nè così originale come quello di Pistol, ma è rimasto un modello nel suo genere, ancora da poi che i costumi si sono cambiati; ed alcuni autori comici moderni l'hanno imitato con buona riuscita.

Il drama di cui parlavamo, è in questo genere il primo lavoro di Johnson; l'azione è debolissima e frivola; ma nell'altra sua opera intitolata *Ciascuno fuor del suo umore* egli s'è ancor più dipartito dal buon sentiero; poichè la sola caricatura vi produce li effetti comici, e non v'ha interesse alcuno di situazione: è un ammasso di scene ridicole, senza filo e senza progressione drammatica. *La fiera di S. Bartolomé* è pure un quadro grottesco di molta forza, ma dove non trovi maggior concatenazione di cose, che nel tumulto, nello schiamazzo, nelle risse e nelle marionerie che riempiono questi luoghi di divertimento popolare. La vulgarità sciolta da qualunque freno vi è dipinta con tanta

naturalizza, che è pur troppa. Convien però fare un'eccezione in favore del personaggio d'un Puritano. Non v'ha niente di così lepidò come la maniera con la quale egli delibera da profondo casista su la convenevolezza di mangiare alla fiera un porcellino da latte, e come quel suo sermone dove condanna i burattinai in qualità d'idoli del paganesimo. In questa parte c'è del vero sal comico. Ben Johnson non prevedeva che i Puritani diverrebbero un giorno tanto potenti da vendicarsi a un tempo e dell'arte drammatica e de' suoi motteggi.

Volpone, l'*Alchimista*, ed *Epicenne* o *sia la fanciulla mutola*, sono i drammi di Johnson meglio orditi. Il *Volpone* è una commedia in cui seuz'aver colto ciò che sarebbe potuto piacere all'immaginazione, egli dipinse ottimamente i costumi italiani. L'idea principale vi è perfettamente ed anzi mirabilmente sviluppata; ma siccome tutto degenera in trufferie, bisogna tosto ricorrere alla giustizia criminale; e da che trattasi di pnuir de' colpevoli, lo scioglimento non può essere molto lieto. Nell'*Alchimista* l'ingannati e l'ingannatori sono dilettevolissimi; nondimeno l'autore si perde un po' troppo nel far pompa del suo sapere. In una commedia non bisogna dare se non brevi saggi d'un gergo incomprendibile, e si dovrà pur cercare che vi si racchiudesse un doppio senso, a fine d'impedire ch'esso non divenga sì noioso come i libri onde fu tolto. L'autore nel suo drama intitolato *Il diavolo imbecille* non trasse tutto il vantaggio che potea da una invenzione fantastica che per altro non era sua. Alcune scene sparse di buon comico non bastano a compensar lo spettatore della sua aspettazione delusa.

SCHLEGEL, *Corso di Letterat. dramat.*

Nessuno de' drammi di Johnson, pigliati come sono, avrebbe al presente su le scene una felice riuscita (e la maggior parte non l'ebbe nè pure al suo tempo); ma si potrebbe cavarne con buon esito varj pezzi staccati, o almeno attingervi alcune idee. In generale, c'è molto da profittare a leggere questo autore; e i suoi difetti non meno che i suoi pregi possono giovare all'istruzione d'uno studioso. I caratteri de' suoi drammi sono la maggior parte ben diseguiti, se non che gli mancò l'arte di dar loro conveniente rilievo per mezzo del contrasto delle situazioni. Di rado vi si trovano scene così felicemente immaginate come quella dov'egli introduce un mercatante costretto ad uscir di casa per un affare di grande importanza nel momento che sua moglie, di cui è geloso, sta per ricevere una visita a lui sospetta. L'affanno di quest'uomo, il suo desiderio di mettere in agguato un servo per vegliar la moglie, senza però svelare una gelosia di cui si vergogna, tutto questo è dipinto da maestria mano; e se Johnson avesse composto sempre in tal guisa, avrebbe diritto a esser posto nel numero de' primi autori comici.

Acciocchè nulla per noi si ometta, faremo qui parola delle *Maschere* dello stesso autore. Quest'erano certe allegorie fatte per qualche occasione, destinate d'ordinario per la Corte, ed a cui davano rilievo le macchine, le mascherate, la danza e la musica. Questo genere subalterno è morto con Johnson, o almeno non ci fu dopo lui che il *Como* di Milton il quale abbia acquistato qualche riputazione. L'allegoria, allorchè si limita alla personificazione, diventa fredda più che mai in un drama. Bisognerebbe che l'azione stessa

fosse allegorica; il che non si può fare se non per mezzo d'invenzioni ingegnossime, come se ne videro felici csempj tra' poeti spagnuoli. Ciò che v'ha di più notabile nelle *Maschere* di Johnson, sono le così nominate *Antimaschere*, parodia che l'autore medesimo aggiunge alla sua finzione, e ch'egli colloca avanti o dopo le scene serie. Siccome le losingherie che vengono quaggiù profuse agli Dei quando essi discendono dall'Olimpo, danno facilmente nel lezioso, così questo antidoto contra la scipitezza di simili composizioni allegoriche produceva bonissimo effetto.

Johnson, il quale faceva un poco di bottega dell'arte drammatica, pizzicò d'artigiano ancora in questo, che prese ad allevarsi un compagno. Egli aveva un servo, chiamato Broon; con l'esempio e con le istruzioni del suo padrone, egli pure diventò poeta, e fece recitare alcune comedie con felice riuscita.

Sempre si citano insieme Beaumont e Fletcher, come se fossero poeti inseparabili i quali avessero costantemente abbozzate ed eseguite le loro opere in commune. Questa opinione non è per altro in tutto ben fondata. Le circostanze della lor vita sono in gran parte ignote; è certo nondimeno che Beaumont morì giovanissimo, e che Fletcher, ch'era di maggior tempo, gli sopravvisse dieci anni, durante i quali egli perseverò con attività nella sua carriera drammatica. Parecchie opere di quest'ultimo poeta non furono recitate se non dopo la sua morte; ed altre ch'egli non avea fornite, vennero terminate da mani estranee.

I drammi stampati sotto nome di questi due poeti, e insieme uniti, sono più che cinquanta; ed è verisimile che

una gran parte e forse la metà sieno fattura del solo Fletcher. La raccolta dei drammi di Beaumont e di Fletcher non nascé se non molto tempo appresso la morte di quest'ultimo. Li editori non si presero cura di distinguere le produzioni di ciascuno dei detti poeti, e ancor meno di determinare la differenza del loro ingegno. Alcuni letterati contemporanei dissero che Fletcher aveva un'immaginativa più ardita, e che il suo amico era dotato di più maturo discernimento. Il primo, secondo essi, era il genio inventore; e l'altro l'uomo di gusto che guida e corregge: ma tale supposizione è lontana dall'esser fortificata da buone prove. Presentemente è divenuto impossibile il distinguere le opere di ciascuno di questi poeti, e saria pur cosa inutile; ma che si sia degli autori, i drammi che vengono loro attribuiti, hanno tutti il medesimo spirito e sono scritti col medesimo stile. È dunque verisimile ch'eglino si fossero associati piuttosto per l'analogia del loro modo di sentire, che pel desiderio di compensare i loro difetti reciproci.

Beaumont e Fletcher incominciarono la loro carriera, vivente Shakspeare; Beaumont trapassò prima di lui, e Fletcher nove anni appresso. Alcune allusioni nel genere della parodia ne possono far giudicare che questi due autori non ebbero gran rispetto per l'illustre predecessore da cui molte cose avevano imparato, ed a cui parecchie ancora ne avevano tolte. Eglino seguitarono le sue tracce in riguardo alla forma de' loro drammi, e non si regolarono nè su i precetti di Ben Johnson, nè su l'esempio degli antichi; attinsero i loro soggetti, al pari che Shakspeare, dalle Novelle così in prosa

come in versi, avvicendarono le scene burlesche con le scene patetiche, e attesero a produrre su l'animo l'impressione del soprannaturale, mediante una straordinaria concatenazione degli accidenti. La pretensione ch'elli aveano di sopravanzar Shakspeare nel suo proprio genere, è sovente manifestissima; ed alcuni de' loro contemporanei giunsero di fatto a dire che Beaumont e Fletcher si lasciano molto indietro questo grande poeta, e che da essi, più che da verun altro, riconosce il teatro inglese il suo perfezionamento. È pur troppo vero ch'eglino oscurarono la gloria di Shakspeare nella generazione susseguente, e che, ancora sotto il regno di Carlo II, avessero più di lui l'aura del popolo; ma il tempo ha rimesso tutto nel suo luogo. L'effetto de' migliori drammi s'indebolisce su le scene per la frequenza delle rappresentazioni; e siccome la novità vi opera con molta attrattiva, così la moda esercita grande influenza su l'arte drammatica. Per conseguente, essa è quella, fra tutti i rami della letteratura e delle belle arti, che trovasi più esposta a passar rapidamente dalla grandezza all'enfasi, dalla pompa dello stile ai concettini, dalla semplicità all'affettazione.

Beaumont e Fletcher erano veramente dotati di singolarissimo ingegno; nè quasi mancò loro altra cosa ad essere annoverati fra i grandi poeti drammatici dell'Europa, se non che una più seria profondità e quella saggezza ordinatrice che insegna a tenere in tutto un giusto mezzo. Essi avevano nn' immaginazione feronda, una grande pieghevolezza di spirito, e una rara facilità, che per altro degenera di quando in quando in leggerezza; non arrivarono mai alla più alta perfezione, nè

l'hanno pur subodorata, ma pare che alle volte vi si accostassero. Perchè dunque non superarono essi l'intervallo che ne li separa? Egli è perchè la poesia non era per essi un culto dell'anima, un bisogno della fantasia, ma il mezzo d'acquistar grido. Ben si vede che a studio e a industria andavano in traccia di que' grandi effetti che naturalmente si presentano all'uomo di genio, il cui primo intento è di soddisfare sè stesso.

Beaumont e Fletcher non erano comedianti, come la maggior parte de' loro antecessori; aveano per altro continue relazioni co' l' teatro, e s'intendevano di tutto ciò che lo concerne. Essi conoscevano perfettamente i loro contemporanei; ma tornò loro più comodo di mettersi a livello del Pubblico, che d'imitar l'esempio di Shakspeare, il quale lo sollevava alla sua propria altezza. Questi poeti vivevano in un secolo ancora energico in cui si perdonavano altrui le scappate d'ogni sorta, piuttosto che la debolezza e la freddezza; il perchè non si lasciarono mai vincere dal timore d'infrangere le regole dell'arte o della morale; e ben successe loro di questa confidenza. E' simigliano a que' sonnamboli che camminano impunemente ad occhi chiusi su l'orlo de' precipizj, e si mettono in imprese scabrose ond'escono quasi sempre avventurosamente.

Allorchè l'arte drammatica incomincia a tralignare, il Pubblico perde primieramente la facoltà di giudicare del complesso d'un'opera teatrale; quindi è che Beaumont e Fletcher si curarono ben poco dell'armonica unione delle parti e delle loro giuste proporzioni. Più volte si lasciano fuggire una situazione felice che sembrava indicata dal loro disegno, e introducono accidenti,

fors'anco dilettevoli in sè stessi o graziosi, ma che non sono nè ben collocati nè sufficientemente preparati: sempre ispirano curiosità, non di rado interesse, e sanno in generale captivarsi li uditori; ma bisogna pur confessare che più presto eccitano l'aspettativa, che non riesca loro di soddisfarla. Nel momento che noi leggiamo le loro opere, ci sentiamo vivamente rapiti, ma non rimangono nell'animo nostro impressioni durevoli. Le pretensioni tragiche son quelle che meno riescono loro; poichè non attingono il sentimento dalle viscere della natura umana, nè dirizzano il pensiero verso la contemplazione del destino universale. Maggiore ingegno essi mostrano nel genere comico e in quelle composizioni serie e patetiche che si tengono di mezzo fra la tragedia e la comedia. Bene spesso adombrano un carattere molto arbitrariamente, e tuttochè facciano vista, mercè delle parole che usano, di sostenerlo sino alla fine, rendono il loro personaggio al tutto incoerente ogni volta che mette lor conto. Tutta l'energia dell'ingegno di Beaumont e di Fletcher è diretta verso la dipintura delle passioni: ma non è la storia secreta del cuore che ne svelano; e' non ci fanno scorgere le prime commozioni e i progressi impercettibili d'un affetto, ma lo colgono in tutta la sua forza e ne sviluppano i diversi sintomi in guisa da produrre una viva illusione, benchè forse impiegando colori troppo forti. Anche allor quando le loro locuzioni non sono d'una verità rigorosa, hanno tuttavia un certo che di naturalezza. Tutto si muove liberamente e senza stento nelle loro opere; e ciò che sembra più strano, non è tuttavia nè sforzato, nè stiracchiato. Il loro stile unisce in

sè la forza poetica con la familiarità del conversare e con la vivacità d'una subitanea ispirazione. Essi prendono alcuna volta, è vero, quell'aria d'eccedente ingennità che fu tanto applaudita in certi autori de' nostri giorni; ma questi cercano la naturalezza nello schivare ogni volo di fantasia, e quindi far non possono ch'è non dieno nel triviale: i nostri poeti inglesi, all'incontro, univano l'ingenuo al fantastico, sapeano mostrar la vita commune in un aspetto singolare, e almeno conservavano in tal modo l'apparenza dell'ideale.

La morale di questi scrittori è dubbia; non già che non abbiano fatto contrastar fortemente la grandezza e la bontà con la malvagità e la bassezza, nè debitamente punito il vizio e ricompensata la virtù; ma fanno troppo spesso parer magnanimità ciò che altro non è se non destrezza. Tutto ciò ch'è lodevole o degno d'ammirazione, sembra appartenere, nelle loro dipinture, a movimenti passeggeri anzichè a stabili principj, e pare ch'è ripongano le virtù nell'effervescenza del sangue. Non di rado accanto a queste medesime virtù esaltano impulsi egoisti o sensuali, come se questi fossero più nobili e più privilegiati. Ci ha nel cuore umano un lato volgare a cui il poeta, allorchè è costretto d'osservarlo, non si deve appressare se non se con vergogna. Ma Beaumont e Fletcher si compiaciono nel lacerare ogni velo, e confidano allo spettatore, mal suo grado, ciò che un'anima bennata vorrebbe nascondere a sè stessa. Tutto quello ch'eglino si fecero lecito contra la decenza, supera l'immaginazione. La licenza nelle parole è il minimo de' loro torti; parecchie scene ed anche

intrecci tutti interi sono orditi in modo che pur l'idea offende l'onestà. Aristofane è certamente un interprete senza pudore delle inclinazioni della natura; ma egli imita li statuarj greci, i quali, rappresentando la sensualità sotto le sembianze de' Satiri, l'hanno confinata nella provincia dell'istinto animale a cui pertiene; e se giudicar vogliamo il poeta greco dalla morale de'snoi contemporanei, egli ne dee disgustare assai meno che i poeti inglesi. Beaumont e Fletcher trasportano in una sfera al tutto differente l'odioso sistema del vizio. Le loro composizioni similiano a quella visione dell'Apostolo, in cui li animali mondi e immondi gli apparvero dentro a uno stesso velame. Del resto si possono dare accuse quasi simili a tutti li autori drammatici de'tempi del re Giacomo e di Carlo I. Parrebbe ch'eglino s'avessero tolto l'assunto di giustificare i Puritani, i quali incolpavano il teatro d'essere scuola di corruzione e una capella del demonio.

Non bisogna dunque raccomandare se non se con molta circospezione le opere di questi due poeti a coloro che non cercano nella lettura altro che un semplice passatempo o una cultura generale dello spirito. Ma il letterato che si esercita nell'arte drammatica, e il critico che ne fa l'oggetto de'suoi studi, vi troveranno infinite cose da imparare; poichè si può trarre profitto così dal merito che hanno questi autori, come dagli errori in cui sono trascorsi: il che sarebbe facile a dimostrare, se ne fosse permesso d'intraprendere una minuta analisi d'alcuno de'loro drammi. Le opere di Beaumont e di Fletcher ebbero la fortuna, quando comparvero,

di non aver bisogno d'attori così consummati, come quelle di Shakspeare. Dove si volesse rimetterle oggidì su le scene, saria d'uopo rifarne alcune interamente, e potremmo restringerci a levare o a temperar nelle altre tutto ciò che è indecente o fuor di misura.

I due nobili cugini è un drama che merita particolar menzione; poichè si crede che Shakspeare e Fletcher l'abbiano insieme composto. Io non veggio ragione alcuna di recare in dubbio un'opinione così verisimile. Questo drama, è vero, non uscì fuori se non dopo la morte d'ambidue; ma non si comprende che cosa potesse indurre l'editore o lo stampatore a ingannare in ciò il Pubblico; giacchè il nome di Fletcher era allora egualmente celebre, e fors'anche più celebre che quello di Shakspeare. Se fosse opera di Fletcher solo, non v'ha dubbio che sarebbe questo il migliore de'suoi drammi eroici e seri; ma bisognerebbe non pertanto avere un'eccessiva parzialità a non voler attribuire un'opera ad un autore pieno d'ingegno, per esser quella giudicata troppo superiore alle sue forze. Fletcher che mostra qualche analogia con Shakspeare nelle sue immagini e ne'suoi pensieri, non poté egli aver la fortuna di quasi pareggiarlo almeno una volta? Ancora più si andrebbe a rischio di pigliare errore, se si conchiudesse che questo drama è di Shakspeare solo, da certi passi che potrebbero piuttosto essere vestigi d'imitazione. Io dunque m'attengo alla notizia storica, la cui origine senza dubbio è dovuta a qualche tradizione di teatro. Ci ha degl'intelligenti i quali si vantano di distinguere in un quadro di Raffaello quali sono li accessorij eseguiti da Francesco

Penni, da Giulio Romano, o da qualche altro allievo di quella scuola. Io mi congratulo con esso loro d'una tanta finezza di discernimento: egli è vero che Giulio Romano s'ingannò prendendo una copia d'Andréa del Sarto per un quadro di Raffaello intorno a cui avéa lavorato egli medesimo; ma ben essi potrebbero saperne più avanti, e nulla proverebbe il contrario. Il problema di critica che abbiamo fra mano è ancor più difficile; l'abbozzo del quadro era realmente di Raffaello, e non si trattava che dell'esecuzione degli accessori. Ma qui bisogna non pur distinguere la parte ch'ebbe ciascuno dei due autori nelle particolarità del lavoro, ma determinare l'influenza di Shakspeare su la tessitura generale. Quand'egli si associava con un altro poeta, era uopo che si adattasse al pensar di esso, e che rinunziasse a mettere in piena luce la sua propria originalità. Ora se a malgrado di tante nubi m'è permesso d'avventurare una mia opinione, dirò che parmi di riconoscere lo spirito di Shakspeare in una certa purezza ideale che distingue i *Due nobili cugini* dagli altri drammi di Fletcher, e nella scrupolosa fedeltà con la quale v'è trattata la storia di *Palemone e Arcite* di Chaucers. Si crederebbe ancora di potervi soprattutto ravvisar lo stile di Shakspeare alla grande abbondanza di pensieri e a quella concisione che per poco diremmo oscurità; ma il colorito dell'espressione è quasi il medesimo appresso tutti i poeti di quel tempo. I primi atti dei *Due nobili cugini* sono lavorati con maggior diligenza che li altri; ma il resto va quindi in lunga alla guisa del poema epico. La legge drammatica

d'accelerar l'azione verso la fine non vi si trova abbastanza osservata. Il personaggio della figliuola del carriere, la cui pazzia è sviluppata in lunghi monologhi, non è certamente di Shakspeare, giacchè egli non avrebbe voluto imitare la sua Ofelia con esagerazione.

Del rimanente era molto in uso a quel tempo, che due o tre poeti si associassero per comporre insieme un'opera teatrale, e se ne trova una quantità d'esempi, oltre a quello che ne diedero Beaumont e Fletcher. Le deliberazioni su la tessitura generale si facevano d'ordinario in mezzo a un lieto banchetto in qualche luogo pubblico. Ivi accadde una volta ad uno de' commensali d'essere arrestato come reo di lesa maestà, per aver gridato in un accesso d'entusiasmo poetico: *Il re, l'occiderò io*. Questa maniera di comporre può tornar bene nelle opere leggiere che debbono essere animate dallo spirito di società. Li autori possono in tal guisa raddoppiar le loro osservazioni relative all'effetto teatrale, e trovare nella vivacità della conversazione una quantità d'idée nuove; ma non è per questo men vero che la più sublime ispirazione poetica vive nella solitudine, e non si comunica: essa cerca continuamente di manifestar qualche cosa d'inesprimibile che si disipa e svapora nel discorso; e un uomo d'ingegno che ha concepito l'idée d'un'opera, non può farla conoscere tal quale esiste nella sua immaginazione, se non mediante la totalità dell'opera stessa.

Un drama di Beaumont e Fletcher, impareggiabile ed unico nel suo genere, è una parodia de' romanzi di cavalleria, che ha per titolo *Il cavaliere del pestello rovente* (The Knight

of the burning pestle). Benchè l'idea generale sia tratta dal Don Chisciotte, ci ha tanta libertà nell'imitazione, e l'applicazione è così particolarmente diretta verso la *Regina delle Fate* di Spencer, che tener possiamo un tal drama per una nuova inventiva. Ma ciò che v'ha di realmente ingegnoso e originale, sono due ironie contrarie, messe in opposizione, l'una delle quali prende di mira il chimerico entusiasmo della falsa poesia, e l'altra la totale incapacità di ricevere impressione da veruna finzione, e in particolare dalle finzioni drammatiche. Un droghiere e sua moglie arrivano su la scena in qualità di spettatori; e siccome sono malcontenti del cartello esposto, domandano che si reciti un drama in onor della padrona, e che il loro fattorino Ralph sostenga il personaggio principale. Si acconsente a tal dimanda; ma coloro non sono ancor paghi, fanno d'ogni sorta osservazioni, e interrompono a ogni poco li attori. Ben Johnson avea già messo in iscena spettatori immaginari, ma solo per far risaltare le intenzioni del poeta, o con ispiegarle benignamente, o con biasimarle malapproposito, e patrocinando sempre la sua causa. Per l'opposto il droghiere e sua moglie rappresentano una classe d'individui; sono il tipo degli spettatori senza immaginazione e privi di gusto nelle cose delle belle arti. L'illusione è per essi un errore passivo. La rappresentazione fa su l'animo loro lo stesso effetto che la realtà: quindi è che sono soggetti a tutte le impressioni del momento, e prendono parte a favore o contra de' personaggi. A rincontro, la facoltà di trasportarsi vivamente nello spirito della poesia, cioè a dire la vera illu-

sione, rimane loro interamente sconosciuta. Ralph può ben parlare a sua posta e far da eroe, ma pur sempre e' veggono in esso il loro fattorino; su la loro parola lo sforzano a prolungare certe scene, e lo fanno così uscir fuori del disegno del drama. Finalmente tutte le idee comuni e le false riflessioni con cui sempre un Pubblico prosaico stanca il poeta, sono pienamente esposte e nel modo più dilettevole in queste caricature di spettatori.

Alcuni Critici inglesi hanno molto vantata la *Pastorella fedele*, pastorale i cui versi sempre rimati e alcuna volta lirici sono lavorati con grande accuratezza. Nondimanco io confesso che non vi saprei trovare che un'opera fallita: Fletcher volle essere classico, e forzò il suo ingegno naturale. Forse ch'egli presunse di sopravanzare il *Sogno d'una notte di estate*; ma in questo caso la sua poesia è così pesante, come leggiere ed aerea è quella di Shakspeare. Un drama sì fatto non è teatrale, e, benchè sia pieno di mitologia e di descrizioni campestri, è lontanissimo dal tipo ideale della vera pastorale, tanto più che vi si trova un mondo di particolarità vulgari. Potrebbe dire ch'esso è un indecente elogio del pudore. Se Fletcher ebbe cognizione del *Pastor fido* del Guarini, egli è ancora molto meno scusabile.

Le altre opere di Beaumont e Fletcher darebbero campo di far molte osservazioni istruttive; ma per esser brevi non ne ragioneremo più avanti. Se però volessimo dare un'idea generale di questi due poeti, potremmo dire che sembra aver essi costruito un superbo edificio, ma solamente su le frontiere della poesia, laddove

Shakspeare inalzò un maestoso palazzo nel centro del suo dominio.

Una nuova edizione di Massinger ha non è guari ravvivata la memoria di questo autore. Alcuni letterati asseriscono che le sue opere, meglio che quelle di Beaumont e di Fletcher, si riscontrano con le grandi bellezze di Shakspeare. Io non saprei convenire in questa sentenza; e a me pare che Massinger simigli grandemente a' due poeti suddetti sì nell'orditura de' suoi drammi, sì nel genere de' costumi ch'egli dipinse, e sì ancora nella elocuzione e nella sprezzatura del verso. Io non ardirei decidere, sopra caratteri tratti dal complesso dell'opera, se un drama appartenga a uno di questi due autori, o anche ad altri autori di quel tempo. Nelle opere di Beaumont e Fletcher, per esempio, si sono intrusi due o tre drammi che si credono di Shirley, e che non sapremmo distinguere dagli altri. A que' tempi era in Inghilterra, come già dissi, una scuola dell'arte drammatica, il capo invisibile della quale era Shakspeare, inttochè si sia fatto vista di sprezzarlo. Ben Johnson è rimasto solo nel suo genere, e non ebbe imitatori. Ciò che si chiama maniera, ha per suo proprio di far disparire i tratti caratteristici degli scrittori diversi, e di dare a tutti la medesima fisionomia. Nessuno de' successori di Shakspeare può esser riputato esente da maniera; nondimeno, paragonando le opere loro con quelle del secolo seguente, si troveranno fra essi i medesimi riscontri che veggiamo fra i quadri della scuola di Michelangelo e quelli della fine del secolo XVII. Tutti, è vero, hanno una maniera; ma quella de' primi porta l'impronta d'un'alta origine, dove che negli altri

tutto è gretto, affettato, scipito, superficiale. Non ci ha dunque, lo ripeto, che l'epoca più antica del teatro inglese che veramente sia degna d'essere considerata nella storia dell'arte drammatica. Le opere degli scrittori meno celebri di quel tempo meritano per avventura maggiore attenzione, e sono più istruttive per la teorica, che i drammi più vantati dei due secoli susseguenti.

Questo primo periodo, così come lo abbiamo ritratto, durò per quasi tutto il regno di Carlo I, e finì nel 1647, allorchè i Puritani, dopo aver lungamente sommormorato contra il teatro, alla fine proruppero e giunsero a mutare in legge di Stato i loro più violenti sermoni. Fu proibito sotto pene severe di recitar la comedia ed anche di vederla recitare. Non tardò molto ad accendersi la guerra civile, e i comedianti, che infino allora erano stati occupati a' piaceri de' loro concittadini anzichè alle loro controversie politiche, abbracciarono la causa favorevole a' proprj interessi, e s'arrolarono quasi tutti per soldati nell'esercito del re. Molti perirono onorevolmente; li altri si rifugirono a Londra, ove secretamente esercitavano l'arte loro. Di tutti li avanzi delle antiche compagnie comiche se ne formò una sola, la quale dava alcuna volta, ma con molta cautela, delle rappresentazioni teatrali in casa de' grandi signori ne' palazzi vicini a Londra. Fra le singolarità prodotte da un ordine di cose così forzato si può questa annoverare, che il mostrarsi amante degli spettacoli teatrali e il dar ricetto ad una compagnia comica volante sembravano una prova di favore verso l'antica costituzione. Per buona sorte i Puritani non s'intendevano

gran fatto di ciò che spetta alla censura de' libri; poichè altrimenti non avrebbero permesso che si mandasse alle stampe quelle produzioni drammatiche dell'epoca antecedente che non erano state ancora impresse, e noi avremmo fatta una perdita irreparabile. Questi accigliati fanatici erano nemici dichiarati dell'arti che abbelliscono la vita, non meno che di tutte le innocenti ricreazioni; non solo perseguitarono il teatro in qualità di culto di Baal, ma imposero silenzio anche alla musica delle chiese detta da loro li urli del demonio; e se più fosse durato il loro dominio, l'Inghilterra sarebbe ricaduta in una barbarie da non ne poter più risurgere. Ma i teatri si riapsero tutti a un medesimo tempo quando Carlo II, salendo su 'l trono, ricondusse con sè i piaceri della vita.

Abbastanza si conosce qual fu l'influenza del carattere personale di questo re su i costumi e su lo spirito degl'Inglesi, e qual possente reazione si esercitò contra la setta che avea poco innanzi signoreggiato. Ma se pareva che i Puritani s'avessero preso il carico di far odiare le massime repubblicane e il zelo religioso, un principe così vano come Carlo II sembrava nato a togliere ogni credito alla monarchia. Sotto il suo regno, l'Inghilterra fu inondata da un torrente di follie e di vizj stranieri. La Corte dava l'esempio della licenza; e il contagio si propagava con tanto più di rapidità, quanto che si credea per via di rilassatezze e d'una vita sregolata di dar segno d'affezione al nuovo ordine di cose. Siccome il fanatismo repubblicano era stato accompagnato d'una grande severità di costumi, così non si trovò nulla di più

commodo, che l'acquistarsi titolo di regalista con mostrare un gusto sfrenato per ogni sorta di piaceri. La Corte di Luigi XIV non fu mai più sconsigliatamente imitata. In Francia la galanteria non si scompagnava nè da' nobili sentimenti, nè dalla dignità; la decenza esteriore salvava, non ch'altro, l'immagine della virtù, nè mai si ardiva intaccare apertamente ciò che è di più rispettabile infra li uomini. L'Inglesi, per contrario, facevano un personaggio, se così possiam dire, straniero da' loro costumi, e lo facevano goffamente: senza garbo si gettavano alla leggerezza, confundevano la sfacciataggine con la disinvoltura e con la vivacità di spirito, nè s'avvedeano che quel genere di grazia che ancor si può mantenere insieme co' l'vizio, sparisce in un coll'ultimo velo ond'è coperto.

È facile il giudicare che cosa doveva essere, sotto simili anspicj, la restaurazione del buon gusto in Inghilterra. Non si avea cognizione veruna nelle belle arti, come quelle che non erano favoreggiate se non a titolo di moda straniera e d'invenzione di lusso; e l'universalità avrebbe tanto più fatto senza della poesia, quanto che non era capace de' piaceri che ne derivano. Nelle produzioni dell'arte drammatica non si cercava che un divertimento brillante e passeggero; ed il teatro, che nella sua primitiva semplicità non avea tratto a sè li spettatori se non per mezzo di opere ingegnose e d'autori eccellenti, fu allora arricchito de' suoi più seducenti accessori; ma quanto guadagnò in ornamenti esterni, tanto perdettero in valore reale.

L'Inghilterra ha obbligo (se questa parola è qui bene usata) a sir

William Davenant del nuovo ordinamento del suo teatro. Egli v' introdusse il sistema di decorazione usato in Italia, un *costume* teatrale bene o male inteso, il canto su l'andar di quello dell'Opera in musica, e l'accompagnamento dell'orchestra. Carlo II aveva commessa a Davenant l'amministrazione del teatro con privilegi estesissimi. Era questi un uomo di mondo e un bello spirito, e doveva naturalmente divenir l'oggetto de' favori d'un re che non tenne mai la dignità personale per un titolo necessario. Con sommo zelo egli diede mano a sovvenire a' diversi bisogni del teatro, ritoccò de' vecchi drammi, ne compose di nuovi, fece delle opere per musica e de' prologhi; ma tutte queste fatiche sono cadute nell'oblivione che meritavano.

Poco appresso, Dryden diventò l'eroe del teatro, e rimase gran pezzo senza rivali. A me pare che questo poeta, il quale ha stabilito il meccanismo del verso e della elocuzione drammatica in Inghilterra, abbia acquistata una gloria interamente sproporzionata al suo merito reale. Non ci faremo a esaminare se le sue traduzioni dal latino sieno altro che ammanierate parafrasi, e se legger si possano senza noia le sue allegorie politiche oggidì che lo spirito di parte ha cessato di dar loro un certo interesse. Ma quanto alle sue composizioni teatrali, diremo che, non ostante la loro grande riputazione, sono pessime oltre ogni credere. Dryden faceva de' versi fluidi e facili, era fornito di cognizioni più estese che ben digerite, e aveva il talento di dare a ciò ch'egli togliea d'altronde, un'apparenza di novità; ma tutto quello ch'egli avrebbe potuto fare con le

sue doti superficiali, lo gnastò con la negligenza e con la fretta del comporre. La sua Musa compiacente riparava i torti d'una vita sregolata; egli aveva una vanità insopportabile; e se talvolta la viene occultando in prologhi pieni di umiltà, più spesso dice alla libera ch'egli può aver fatto meglio di Shakspeare, di Fletcher e di Johnson (messi da lui presso a poco nella medesima riga), ma che se ne deve attribuire il merito a' progressi e alla cultura più perfezionata del suo secolo. E qual secolo, buon Dio! Non è forse un insultare al secolo d'Elisabetta il paragonarlo a quello di Carlo II?

Dryden faceva pure da Critico; egli corrodè le opere sue di prefazioni e di trattati in cui si mette ad analizzar l'arte drammatica, confonde a suo capriccio tutte le idee su 'l genio di Shakspeare e di Fletcher, su l'esempio opposto che diede Corneille, su l'ardita originalità del teatro britannico, su le regole d'Aristotele, ec., ec. Le sue composizioni drammatiche sono un guazzabuglio della medesima fatta. Egli si diede a credere d'aver trovato un genere nuovo, il *drama eroico*, come se la tragedia non fosse eroica essenzialmente; come se, presupponendo che si volesse mettere da banda l'elemento tragico, li Spagnuoli non possedessero già da molto tempo drammi eroici di grande perfezione. Dryden, con quella facilità sua propria di far versi, ben potea senza molta fatica scrivere tutti i suoi drammi in rima; ma tale innovazione era lontana dall'essere vantaggiosa. I versi rimati di dieci sillabe fanno le veci, appresso l'Inglese, de' versi alessandrini: essi hanno, senza dubbio, maggior libertà nella loro struttura, ma camminano

parimente a due a due, il loro ritmo è pure uniformemente simmetrico, e mancano di quella gradevole alternazione di rime *mascoline* e *feminine* onde ritraggono tanta vaghezza i versi francesi; quindi è che rendono assai duro il dialogo; e l'uso del giambo senza rime, interrotto alcuna volta da versi rimati, che adoperavano li antichi Drammatici inglesi, mi pare infinitamente preferibile: è però vero che poi si ebbe il torto d'escluderne la rima del tutto.

I disegni dei drammi di Dryden sono inverisimili fino all'assurdo; li accidenti vi sono introdotti a caso, e i colpi di scena più bizzarri cadono improvviso dalle nubi. Ne' caratteri non iscorgi orma di verità; e in tutti i personaggi indarno cercheresti un solo tratto di naturalezza. A ogni modo le parole scorrono con somma facilità; le passioni, i sentimenti colpevoli o virtuosi, le belle azioni, il più eroico sacrificio di sè stesso, tutto muove dal labro, e niente annida nel cuore. L'espressione è ora enfatica e ora triviale; bene spesso ancora e l'una e l'altra cosa ad un tempo; e i sofismi suppliscono allo spirito, in quella guisa che comparazioni prolisse e inopportune vi tengono il luogo della fantasia.

Il conte di Buckingham derise tutti questi difetti in un piccolo drama intitolato la *Ripetizione*. Nel personaggio di Bayes egli prese di mira Dryden, con tutto che vi abbia messo de' motti applicabili a Davenant e ad altri autori contemporanei. Questa satira potrebb' esser vestita di forme più leggiadre e più variate; ma ciò che ne forma la sostanza è eccellente, e le parodie isolate son piene di brio e di spirito. Tuttavia questo genere

d'affettazione ammanierata era allora troppo in voga da credere che l'autorità d'un uomo così ingegnoso, e che d'avvantaggio era un gran signore, potesse rimettere in credito il buon gusto.

Più tardi, Otway e Lee furono nella tragedia li emuli di Dryden. Otway visse nella miseria, e immatura fu la sua morte. Se meno avverso fosse stato il suo destino, è verisimile che il suo ingegno si sarebbe sviluppato con forze assai maggiori. I suoi primi lavori in versi rimati sono imitazioni della maniera di Dryden; egli risece pure la *Berenice* di Racine. Due suoi componimenti in versi non rimati, — l'*Orfanello* e la *Vinegia salvata* —, sono rimasti in possesso della scena: ben sono lontani dall'esser buone tragedie, ma per mezzo ad uno stile assai spesso declamatorio si veggono tralucere felici disposizioni; e soprattutto nella *Vinegia salvata* parecchi tratti veramente patetici commovono profondamente il cuore. Bisogna però che Otway conoscesse ben poco le vere regole della composizione, poichè trasportò parola per parola, o solo con illaudabili alterazioni, una metà delle scene della *Giulietta e Roméo* di Shakspeare nel suo *Cajo Mario*. Non si può nulla immaginare di più discordante che un tale episodio in un drama storico il qual presume di ritrarre i costumi romani. La confessione che fece Otway di questo plagio, non è un giustificarsi, almeno in quanto alla ragione letteraria.

A quell'epoca e ancora molto tempo appresso, ogni autore si credea sufficiente a rifare i drammi di Shakspeare; e però Dryden tolse a rifunderne parecchi. Egli compose cziandio delle comedie, ma Wicherly e Congrève sono

i' primi che s'abbiano fatto nome in tal genere. Il drama romantico misto fu messo allora interamente da banda, e bisognò che tutto fosse o tragedia o comedia. Laonde si può trattar separatamente la storia di questi due rami dell' arte drammatica, se almeno si dee stimare che abbia una storia ciò che, in luogo di progredire, rimane immobile o ritorna indietro, e non presenta per tutti i versi che una vacillazione continua. Non si potrebbe ragionare dispartitamente degli autori comici che sursero di mano in mano in Inghilterra, da Carlo II e dalla regina Anna fino alla metà del secolo XVIII, giacchè le differenze che sono fra questi autori, dipendono da circostanze puramente estrinseche, voglio dire dai diversi cambiamenti sopravvenuti nelle maniere della società.

Io già fatto vedere quanto era importante l'eleganza della forma nella comedia, dimostrando che il mancar di regolarità abbassa questo genere di composizione sino a livello d'una imitazione insulsa della vita reale, dove più non si può trovare nè arte nè poesia. Ora le comedie inglesi offrono appunto, in ciò che spetta alla forma, la massima negligenza: tutte sono scritte in prosa; e, come fu ben notato da un Critico inglese, l'escludere il verso dalla comedia influisce sempre sfavorevolmente su la versificazione delle tragedie. Li antichi poeti inglesi sapevano a lor senno dare a' versi giambici più o meno di maestà. Con torre questo metro dal dialogo famigliare non s'è fatto altro che renderne l'elocuzione dura ed enfatica. Egli è vero che la maggior parte delle scene comiche di Shakspeare sono scritte in prosa; ma, nel drama misto, il quale ha un lato serio, soprannatu-

rale o patetico, la prosa messa in opposizione co' versi serve a far risaltare il contrasto de' sentimenti nobili co' sentimenti vulgari, e diventa uno de' mezzi dell'arte. A rincontro, la prosa continua nella comedia altro non è che il linguaggio ordinario; e se l'autore, volendo parer d'imitare esattamente la conversazione, non ha cercato di dare convenevole politura e splendore al suo stile, si troverà non avere adoperato che quella prosa di cui sempre si servi, non se ne accorgendo, il *Bourgeois gentilhomme* di Molière.

Oltr' a ciò, li autori comici in Inghilterra non osservano abbastanza l'unità di luogo. Senza dubbio, ho fatto sufficientemente comprendere che allor quando un drama abbraccia una grande estensione storica, e che deve allettare mediante le illusioni della prospettiva teatrale, io tengo i cambiamenti di scena per quasi indispensabili. Ma tutto il contrario occorre nella comedia cittadina; ed io mi risolvo che se li autori inglesi si fossero voluti assoggettare a regole severe, vi avrebbe a gran segno guadagnato, rispetto all'azione, la condotta de' loro componimenti comici.

La vivace buffoneria delle Maschere italiane ha trovato ancor meno accesso in Inghilterra, che in Francia. Il Buffone di Corte, o sia il *Clown* delle comedie di Shakspeare, piuttosto che un vero buffone nel senso ordinario di questa voce, è un *originale*, come dicono i Francesi, il cui spirito tende all'ironia. Così le buone qualità come i difetti delle nazioni settentrionali le tengono lontane dallo spirito d'intrigo: esse hanno troppa schiettezza di carattere, nè sono abbastanza pronte e fine nelle loro osservazioni, perchè

vogliano od osino uscire del diritto sentiero. È cosa notabilissima come i popoli meridionali, le cui passioni sono molto più vive, posseggano in un grado assai maggiore il talento della dissimulazione. La condotta della vita è tutta fondata nel Nord su la confidenza reciproca. Anche al teatro, li spettatori sono poco inclinati e poco avvezzi a prender piacere così nelle segrete machinazioni di certi personaggi, come nella prontezza di spirito e negli arditi stratagemmi che li traggono d'impaccio in mezzo a cento ostacoli. Nondimeno un'opera teatrale può esser bene intrecciata, senza che v'abbia luogo nessun raggiratore; ma si è precisamente in riguardo al nodo e allo scioglimento che i Comici inglesi hanno minor merito, e i disegni delle loro composizioni mancano in generale d'unità. Io mi sono ingegnato di provare che ne' drammi di Shakspeare si trova unità d'azione, ma non potrei dire altrettanto di quelli di Fletcher. Vero è che un poeta, allor quando fa giocare l'immaginazione, si può far lecito di non calcolare così accuratamente le correlazioni degli effetti con le cause, come allor quando egli s'indirizza alla sola ragione: contuttociò, l'eccessiva complicazione di questi drammi ove si trovano più intrighi, fu pur notata dagli stessi Critici inglesi. Le loro invenzioni sono bene spesso inverisimili, senz'essere nè nuove nè dilettevoli; e ciò che innanzi tratto vi manca, sono i chiari e facili sviluppi. Le più delle commedie inglesi sono per giunta troppo lunghe. Li autori le sopracaricano di caratteri che indifferentemente si saria potuto introdurli dove che sia. Egli pare che si faciano viaggiare nella medesima carrozza troppo più persone che non vi pos-

sano commodamente capire, e ch'elli vi si soffoghino senza divertirsi.

Il gran merito de' Comici inglesi di quel tempo è la dipintura caratteristica. Parecchi diedero saggi di molto talento in questo genere; ma non saprei concedere che avessero ciò che ora con voce forestiera chiamiamo *genio*; ed anzi in questa parte li trovo inferiori non che a Shakspeare, ma eziandio a Fletcher e a Johnson. Li autori della seconda epoca ebbero rare volte l'arte di spiare i segreti moti del cuore, e di farli risaltare in una maniera comica. D'ordinario non dipingono che quell'esteriore che tengono li uomini dalla natura o dalla propria volontà. In oltre, avvenne sgraziatamente in Inghilterra ciò che, dopo Molière, si è pur veduto in Francia. La Musa comica, in vece di ristringersi nella sfera inferiore o mezzana che le conviene, abbandonò i semplici cittadini per vivere tra i grandi signori; anzi s'intromise fin nella Corte, e il suo magico specchio riverberò l'immagine dell'alta società. La commedia inglese e nazionale è dunque sparita, e in suo luogo è succeduta la commedia di Londra. Tutto si volge in essa intorno alla galanteria, e per conseguenza intorno alla fatuità; l'amore è insipido o senza delicatezza, e le stravaganze alla moda non hanno nè vivacità nè garbo. Può darsi che li autori abbiano perfettamente colpito il vezzo che regnava a' loro tempi nel gran mondo, e adempiuto il loro officio di pittori; ma in questo caso creassero un tristo monumento al loro secolo. Di rado s'è veduto dominare un gusto sì cattivo nelle arti, come in su 'l finire del secolo XVII e durante la prima metà del secolo appresso. Le ruote della macchina politica

si movevano come al solito; guerre, negoziati, rivoluzioni diedero pure un certo splendore storico a tale epoca; ma i ritrattisti e li autori comici ce n'hanno rivelata la miseria, li uni mediante la copia del vestire, e li altri mediante l'imitazione delle maniere della società. Io mi credo che se oggidì udissi il linguaggio degli zerbini di quel tempo, vi troveremmo altrettanta affettazione ridicola e pretensione di pessimo gusto, quanta ce n'ha ne' voluminosi guardinfanti, ne' fiocchi e negli alti calcagnini delle donne, non meno che nelle grandi parrucche, nelle lunghe cravatte, nelle pendenti manicone e nelle nastriere degli uomini (*).

L'estremo biasimo in cui devono incorrere le comedie inglesi, e che non è certamente il minore, è quello che merita la loro indecenza. A questo proposito voglio che mi basti il

(*) Quando io dico che il gusto che regna negli abiti, iudica senza dubbio quello che domina appresso ad una nazione nelle arti e nella società, non parlo se non del momento che una moda comincia a introdursi, poichè non di rado ella sopravvive allo spirito che la inventò. Li abiti degli antichi erano molto più semplici e meno soggetti alla moda che i nostri; quelli degli uomini particolarmente non cambiavano quasi mai forma. Si può dunque rinvenire nelle vesti che osserviamo negli antichi monumenti degli Egizi, de' Greci e de' Romani, un chiaro simbolo del carattere di que' popoli diversi. Così, fra le statue del tempo degli ultimi Imperatori romani, si veggono de' busti di donne con acconciature di pessimo gusto; e ve n'ha pure di quelli che portano certe parrucche che si possono mettere e levare a piacere, affinchè senza fallo anche i busti potessero cambiarle così spesso come li originali.

dire che tutto quanto si sa della rilassatezza de' costumi sotto Carlo II non distrugge punto lo stupore a che ne muove la licenza di Wicherly e di Congrève. Non sono puramente alcune frasi, ma è l'intera orditura de' loro drammi che scandalezza e offende l'onestà. In particolare, il personaggio del *Rake* inglese, o sia il *Disoluto*, è uno spirito forte nelle cose della morale, il qual predica apertamente la sua dottrina, nè mai ristà di beffeggiare il matrimonio. Beaumont e Fletcher dipinsero i travimenti d'una natura energica; ma non v'è cosa che tanto disgusti, quanto una corruzione grossolana e che pur si crede possedere il raffinamento de' costumi. Il regno della regina Anna ricondusse una maggior decenza, come si può giudicare dalle comedie del suo tempo. Wicherly, Congrève, Farquhar, Vanburgh, Steele, Cibber ed altri, presentano in questo medesimo ordine un passaggio graduato dalla più sfrenata licenza ad una total ritenutezza. Nondimanco, l'esempio de' primi di questi poeti ebbe pur troppo grande influenza sopra quelli che appresso di loro succedettero; e il diritto d'anzianità mantenne su le scene parecchi drammi che nessuno per certo oserrebbe d'esporsi al presente. Egli è un fenomeno notabilissimo il veder come la nazione inglese, durante l'ultima metà del secolo XVIII, sia passata da un'impudicizia così ributtante a una schifiltà quasi esagerata nel linguaggio della società, ne' romanzi, nelle comedie e nelle arti del disegno.

Alcuni, parlando di Congrève, dissero ch'egli avea troppo spirito per un autor comico; ma è questo un formarsi un'idea ben singolare dello spirito. Fatto sta che Congrève e li

scrittori della medesima classe non tanto spiccarono pe' l' vero spirito della comedia, quanto per quello spirito d'epigramma che bene spesso degenera in concettini e in sottigliezze. La maniera del dialogo di Steele, per esempio, fa sovente pensare alle lettere dello *Spettatore*. Fra tutti li autori che abbiamo accennati, Farquhar è quello che per mio avviso ha concetti veramente più spiritosi.

L'ultimo periodo della comedia inglese comincia con Colman. I costumi vi sono divenuti irreprensibili; trovasi molta finezza e molta vivacità ne' drammi di carattere; ma la forma è rimasta la stessa; e questa forma è lontana, secondo me, da poter servire di modello.

L'arte tragica fu molto coltivata in Inghilterra nel secolo XVIII, ma non vi surse alcun ingegno di primo ordine. La maniera di Dryden fu posta in abbandono; e questo è già un emendarsi. Il poeta Rowe si mostrò sincero ammiratore di Shakspeare; e il modesto omaggio ch'egli rendette a questo genio sovrano, lo ricondusse alla verità e alla natura. Non si può non riconoscere nelle opere di Rowe diverse tracce d'imitazione; e il personaggio di Gloucester, nella *Giovanna Shore*, è tolto interamente dal *Ricardo III*. Rowe non aveva una fantasia robusta e ardita, ma è un poeta amabile e sensitivo. L'ingegno suo lo portava a eccitar dolci commozioni; e quindi egli fece una tenera dipintura delle debolezze e delle passioni delle donne nella *Bella Penitente*, nella *Giovanna Shore*, e nella *Giovanna Gray*.

Addisson, ch'era un bello spirito anzichè un poeta, tolse a purgare la tragedia inglese e a sottometterla alle

pretese regole d'Aristotele. Ognuno s'avrebbe aspettato che un erudito suo pari dovesse cercar d'avvicinarsi alla tragedia greca: non so s'egli n'ebbe mai l'intenzione; ma è certo per altro che il frutto de' suoi sforzi non fu che una tragedia modellata alla francese. Il *Catone* è un'opera fiacca e di ghiaccio, quasi priva d'azione, e che mai non scuote l'anima con alquanto di forza. Addisson, per mezzo d'una timida composizione, ha talmente ristretto un gran quadro istorico, che per occuparne la tela è stato mestieri che v'introducesse cose estranee. Egli ebbe dunque ricorso a' soliti amori; e si contano in questo drama fino a sei passioni, cioè quelle dei due figli di Catone, di Marzia, di Lucia, di Giuba e di Sempronio. Catone, da buon padre di famiglia, non può tenersi alla fine di non concludere due matrimoni; e fra tutti questi amanti non ce n'ha alcuno, non traendone pure Sempronio che è lo scelerato del drama, il quale non pizzichi di semplicità. Catone avrebbe dovuto dar rilievo a tutto il resto, ma un'opera quasi mai; egli non si fa vedere se non per farsi ammirare e per morire. Si potrebbe credere che la stoica risoluzione d'occidersi, quand'è presa senza passione e senza interni conflitti, non sia un soggetto favorevole alla tragedia: ma non ci ha soggetto veruno che in sostanza sia sfavorevole, e tutto dipende dal modo di trattarlo. Un vano scrupolo sopra l'unità di luogo ha forzato Addisson a lasciar da banda Cesare, il solo carattere degno d'esser messo in contrasto con quello di Catone; e in questa parte il Metastasio si è mostrato più esperto di lui. Lo stile d'Addisson è semplice e puro, ma senza fuoco poetico. Il

giambo non rimato ch'egli adopera, dà al dialogo maggior libertà e una tinta meno convenzionale che non si trova nella maggior parte delle tragedie francesi; ma queste tragedie hanno sovente una eloquenza ferma e concisa a cui non s'accosta il *Catone* d'Addisson.

Questo autore menò gran vampo della sua tragedia. A fine di preparare la felice riuscita d'un'opera che gli era costata molta fatica, egli mise in armi la milizia del buon gusto, tutti i Critici grandi e piccoli, e Pope alla lor fronte. Il *Catone* fu da per tutto vantato come un capolavoro senza pari. E in che mai dunque aveano fondamento simili asserzioni? Nella regolarità della forma? Ma i poeti francesi vi si erano sottomessi già da più d'un secolo, e non ostante questo vincolo aveano conseguito effetti ben più potenti e più patetici. Nello spirito politico? Ma un solo discorso di Bruto e di Cassio, in Shakspeare, mostra più sensi romani e più energia repubblicana, che tutta la tragedia di *Catone*.

Io dubito che la suddetta tragedia abbia mai fatto una viva e profonda impressione; e nondimeno la stima ch'ella gode in Inghilterra, è cagione che v'abbia esercitato su l'arte drammatica un'influenza per certo dannosa. L'esempio del *Catone* d'Addisson e le traduzioni sempre più numerose delle tragedie francesi non hanno senza dubbio potuto spargere universalmente la cieca fede all'infalibilità delle regole d'Aristotele; ma non è per questo che non si sia turbata la coscienza de' poeti, e ch'è non abbiano, d'allora in poi, fatto un uso più timido de' privilegi che aveva loro lasciati Shakspeare. È ben vero che

simili privilegi sono a un tempo altrettante difficoltà da superare, e che fa di bisogno tutta l'abilità d'un tal maestro a raccogliere e ordinar masse così grandi in un modo semplice e luminoso. Un quadro in miniatura ricerca meno cognizioni di disegno e di prospettiva, che un'immensa dipintura a fresco. Allorchè non fu più compreso il fine ironico delle scene comiche, si ebbe certamente ragione d'escluderle dal drama serio. Nondimeno Southern tentò ancora d'introdurne nel suo *Oroonoke*; ma, convien dirlo, mal provide per tutti i capi. Gran fatto è pure che in un paese come l'Inghilterra, dove li antichi sono così generalmente conosciuti, non si sia mai sperimentato d'imitar fedelmente la tragedia greca; un tale sperimento è ancora a fare, e la scelta de' soggetti, non meno che il modo di trattarli, prova pinttosto una tendenza verso il genere francese. Alcuni autori che si erano segnalati in altri rami di poesia, — Young, Thompson, Glover —, hanno pur composto delle tragedie, ma senza che vi fossero spinti da particolar vocazione. A fine di supplire alla sterilità della fantasia de' poeti, si ebbe ricorso ancora di quando in quando alla tragedia urbana; ma uno scopo morale, esclusivo e dominante, soffoca ogni poetica ispirazione; e però dopo pochi tentativi si è trasandato un tal genere. Le sole opere di questa foggia che abbiano avuto felice successo ne' paesi stranieri, sono il *Mercatante di Londra* e il *Giocatore*. Diderot e Lessing hanno citato il *Mercatante di Londra* qual modello da essere imitato; ma Lessing non poté scappare a proferir simile giudizio, fuorchè nell'ardore dell'assalto ch'egli

diede alla tragedia erimoniale. Fuor di passione, noi saremmo tentati di reputare il *Mercatante di Londra* così ridicolo, com'è triviale, se non ci ricordassimo delle buone intenzioni ch'ebbe Lillo nel comporlo. Ma questo autore non avè di tanto praticato il mondo e li uomini, che in alzar dovesse pubblicamente una cattedra di morale; e si potria trarre dal suo drama una lezione al tutto aliena da quella ch'egli volèa dare; poichè esso prova egualmente esser mestieri che un giovenetto impari a conoscer per tempo le donne di malvagi costumi, a fine di non pigliar per la prima che gli tenda insidie, una passione così forte che lo spinga al furto e all'assassinio. D'altra parte non comprendo per qual riguardo l'autore non abbia fatto vedere la forza se non che nelle ultime scene: un patibolo nel fondo del teatro mi pare di prima necessità in simili drammi. Quanto poi all'edificazione che si ha in mira, io preferirei di gran lunga le istorie di malfattori che si distribuiscono in Inghilterra al momento che vengono giustiziati i rei, poichè almeno vi si trovano fatti reali in luogo di fandonie male immaginate.

Un celebre attore, — Garrick —, s'è meritato di far epoca nella storia del teatro inglese, come quegli che consacrò principalmente il suo ingegno a rappresentare i grandi personaggi di Shakspeare, e stabilì la sua propria gloria sopra l'ammirazione ognor più crescente che ispirava il poeta. Infino allora non s'erano vedute su le scene che opere di Shakspeare mutilate e svisate: Garrick reintegrò, sottosopra, i veri originali: ma sarebbe stato da desiderare ch'egli non s'avesse arrogato di farvi nessuna alte-

razione; imperciocchè, da pochi scorciamenti in fuori, non c'è nulla da cambiare in Shakspeare. Garrick era senza fallo un grandissimo attore; ma che sempre abbia colto esattamente i suoi personaggi secondo il senso di Shakspeare, è quello di cui parecchie relazioni contemporanee mi darebbero motivo di dubitare: a ogni modo è certo ch'egli eccitò lodevole zelo per ravvivar su la scena li alti concetti del poeta favorito degli Inglesi. Lo stesso fine accese dopo Garrick l'emulazione di tutti i grandi attori; ed anche oggi risplendono sul teatro di Londra ingegni reputatissimi in questa parte.

Ma perchè dunque un tal rinnovamento d'ammirazione per le opere di Shakspeare non ha fatto alcun frutto all'arte drammatica? Perchè, senz'altro, si è con troppa religione tenuto questo poeta in conto di genio unico e inimitabile che tutto doveva alla natura e niente allo studio. Si è presupposto che tutto quanto era a lui riuscito di fare, non aveva esempio, e che a nessuno era dato di calcar le sue tracce. Se, in quella vece, li studiosi l'avessero maggiormente considerato nell'aspetto d'un gran maestro, si sarebbero dati a svolgere i principj che lo guidavano, e sarebbe lor riuscito per avventura di conoscerli e di farseli propri. Una fulgida meteora appare, si dilegua e non lascia vestigio di sè; ma si può seguir nel suo cammino l'astro più luminoso, e determinare, dalla maestosa curva da esso descritta, le leggi meccaniche dell'Universo.

Si note a me non sono le ultime produzioni drammatiche degl'Inglesi, ch'io ne possa distintamente dar giudizio. Nondimeno abbiamo occasione

e motivo di credere che il gusto pubblico in Inghilterra vada oggimai declinando. Da pochi anni in quà si sono introdotti su quel teatro varj drammi tedeschi, applauditi per verità nel nostro paese dalla moltitudine, ma cui l'intelligenti non degnano tampoco annoverare fra le opere letterarie. Drammi sì fatti hanno ottenuto in Inghilterra vivissimi applausi, vi hanno eccitato un entusiasmo che dir potremmo furore, e non pertanto i Critici non hanno mancato di far toccare con mano l'immoralità che vi si nasconde sotto l'ipocrito velo d'una sensibilità romanzesca. La povertà della nostra letteratura drammatica fa comprendere come simili aborti abbiano potuto trovar grazia in Germania; ma che potremmo addurre

per giustificare un tal gusto, quando si posseggono tali ricchezze quali son quelle degl'Inglesi, e che bisogna discendere da tanta altezza? Certi scrittori non sono niente in sè stessi; solo tener si debbono quai sintomi dello stato morale d'un popolo; e così giudicando, si potrà presumere che non so qual debolezza sentimentale sia più comune, nella vita privata degl'Inglesi, che non dovrebbe far supporre l'energia dello spirito nazionale. Ora non mi resta che il far voti, acciocchè il gran drama storico, sola produzione dell'arte veramente indigena in Inghilterra, vi possa ancor rifiorire, ed acciocchè poeti eguali a quelli che la Germania ha già la gloria di possedere, si mostrino degni alunni di Shakspeare.

LEZIONE XVI.

Teatro spagnuolo. — Vi si possono notare tre periodi differenti; quello di Cervantes, quello di Lope de Vega, e quello di Calderon. — Dello spirito della poesia spagnuola. — Influenza della storia del popolo spagnuolo sopra la sua letteratura. — Forma dell'arte drammatica in Spagna, e suoi rami differenti. — Stato di decadenza in cui è caduto il teatro spagnuolo dopo il principio del secolo XVIII.

LE ricchezze del teatro spagnuolo sono passate in proverbio, ed ho già avuto occasione di notare che l'uso di por mano secretamente a questa inesauribile miniera s'era di gran tempo introdotto fra li autori delle altre nazioni. Non è però mio disegno di svelare tutti i furti di questa specie; troppo lunga ne sarebbe la lista, e difficile il compierla. Si potrebbe risalire infino agli originali che godono qualche celebrità; ma non si è pure avuto a sdegno d'imitar le opere della seconda e della terza classe, e ciò ne debbe rimuovere da tale indagine. Invenzioni ingegnose e ardite, un certo brio, una perfetta chiarezza e un facile movimento nell'intreccio, sono qualità talmente proprie a' drammi spagnuoli, che qualunque volta le trovo unite in una comedia, non esito punto a dire ch'ella è d'origine spagnuola, quando bene il suo autore medesimo non se ne fosse addato, e ch'egli si pensasse d'aver attinto da una sorgente più vicina.

La preponderanza politica della Spagna nel secolo XVI rendette generalissima in Europa la pratica della lingua spagnuola; e da parecchi indizj si può giudicare che le produ-

zioni letterarie di quella nazione si erano già sparse, fin dal principio del secolo seguente, in Francia, in Italia, in Inghilterra e in Germania. Ma d'allora in poi lo studio dello spagnuolo fu di mano in mano sempre più trascurato, e solo in Germania lo abbiamo veduto di fresco tornare in istima. I Francesi non hanno altra idea del teatro spagnuolo, che quella che ne danno le traduzioni di Linguet. Queste medesime traduzioni furono recate in tedesco, con la giunta di alcuni drammi traslatati immediatamente dagli originali; ma non sono superiori gran fatto alle altre. I traduttori non hanno scelto che comedie d'intreccio; ne hanno stemperato i versi in una languida prosa (giacchè tutti i drammi spagnuoli sono in verso, toltone alcuni *entremeses* o *saynetes*, e le comedie modernissime); non hanno dato di parecchie di tali opere che imperfetti estratti, e si sono recati a merito d'averle spogliate de' loro più splendidi ornamenti, dimodochè non hanno lasciato sussistere che il loro scheletro, nè più rimane vestigio nè delle vaghe forme nè del vivace colorito dell'originale. Ora è facile a intendere come traduttori

che si poco rispettarono i diritti della poesia, non abbiano trascelto ciò che v'ha di meglio nell'immensi tesori di quella letteratura. Del resto, la comedia d'intreccio, non ostante la straordinaria fertilità d'invenzione e tutto l'ingegno che vi spesero i poeti, non forma la parte più preziosa del teatro spagnuolo. Dove il genio nazionale si è spiegato con più splendore e originalità, si è nelle composizioni meravigliose tratte dalla mitologia o dalle favole cavalleresche, e ne' drammi tolti dalla storia.

De la Iluerta pubblicò una scelta di composizioni teatrali in sedici volumi, sotto il titolo di *Teatro hespañol*, con alcune notizie su i loro autori e su i differenti generi d'opere drammatiche. Ma questa raccolta non può far conoscere molto avanti il teatro spagnuolo, come quella che solo comprende, senza eccezione, alcune commedie lavorate sopra i costumi moderni, e dove non si rinviene nessun componimento degli autori contemporanei di Lope de Vega, nè de' loro antecessori. In Germania, Blakenburgh e Bousterveck (*) si sono occupati a illustrar l'epoca assai oscura che il teatro spagnuolo, non avendo ancora una forma ben determinata, poteva appena aver nome nella letteratura. D'ogni tempo v'ebbe in Spagna moltissime opere teatrali composte unicamente per la rappresentazione e che non furono mai stampate; laddove il caso contrario, cioè l'impressione d'un drama che non fosse stato rappresentato, non è quasi mai

occorso. Quindi è che un gran numero di manoscritti è andato in sinistro; e sarebbe impossibile, fuor di Spagna, il compiere la storia critica del teatro spagnuolo. I ragguagli de' letterati tedeschi per dianzi nominati possono tornar utili, ma non li reputo esenti da errori, nè mi posso accordare con questi due autori così nelle mire generali, come nel modo d'apprezzare il merito peculiare delle opere.

L'arte drammatica si cominciò a sviluppare in Spagna verso la metà del secolo XVI; e il secolo appresso le vide già perdere il suo più grande splendore. Dopo la guerra della successione, — funesta per tanti rispetti alla letteratura spagnuola —, non si può citar nulla che non offra tracce di confusione d'idée, di passi retrogradi nell'arte, del desiderio di conservare antiche forme il cui senso è andato in dimenticanza, o d'una mediocrissima imitazione de' drammi stranieri. I belli spiriti spagnuoli de' tempi a noi più vicini si danno vanto di parlar freddamente de' loro antichi poeti nazionali; ma il popolo conserva per essi viva affezione, e le loro opere sono sempre applaudite in su la scena, così a Madrid come nel Messico, con parziale entusiasmo.

Le epoche più notabili de' progressi dell'arte drammatica in Spagna possono essere indicate pe' nomi di tre famosi scrittori, — Cervantes, Lope de Vega, e Calderon.

Le più antiche notizie che abbiamo del teatro spagnuolo ne sono somministrate da Cervantes medesimo nel suo Don Chisciotte, nelle prefazioni delle ultime sue commedie, nel Viaggio al Parnaso, e altrove. Egli era stato testimonia de' primi tentativi

(*) Il primo nelle sue osservazioni sopra la teorica delle belle arti, e il secondo nella sua storia della poesia spagnuola.

dell' arte drammatica , e descrive con molto brio l'informi spettacoli, sforzati egualmente d'ornati esterni e di merito intrinseco, da lui veduti in sua giovinezza. Egli potéa con giusto titolo reputarsi per uno de' ristauratori di quest' arte; imperciocchè non ancora s' aveva acquistato immortal gloria co' l Don Chisciotte, quand'egli avéa già con molto zelo lavorato pe' l teatro; e venti o trenta suoi drammi, di cui parlò da poi con nessuno amore, furono tuttavolta applauditissimi. Egli non aspirava ad altro che a procurar diletto a' suoi spettatori su la scena, e, ottenuto che aveva un tal fine, non si pigliava più verun pensiero de' snoi scritti. Non è per molto che si sono mandati per le stampe due de' suoi drammi più vecchi, uno de' quali, *El trato de Argel* (che in italiano si direbbe forse *Il soggiorno d'Algeri*), è verisimilmente il primo ch' egli abbia composto. Si riconosce in esso l'impronta dell'infanzia dell'arte volgendo l'occhio alla sovrabbondanza de' racconti, all'azione male sviluppata, ed al poco rilievo dato alle figure; ma pure accanto a quest'opera difettosa se ne trova un' altra, intitolata *La distruzione di Numanzia*, che si solleva all'altezza del coturno tragico, e che annoverar si dee tra i fenomeni più notabili dell'istoria drammatica, massimamente che l'autore, senza volerlo e senza addarsene, si è quivi interamente avvicinato alla grandezza e alla semplicità degli antichi. Vedesi in questa composizione dominar l'idèa del destino; e le figure allegoriche che appaiono negl' intermedj, adempiono presso a poco, se bene in guisa differente, il fine che aveva il Coro, — quello di guidare il pensiero e di

temperar la commozione degli affetti. Vi si compie un'azione eroica, vi si comporta con fermezza il più orribile dolore, ma è l'azione, è il dolore di tutto un popolo: l'individui non sono quivi che i rappresentanti della massa de' loro concittadini; e l'inflessibile destino vi si mostra sotto le sembianze de' vittoriosi Romani. L'anima di questo drama è un genere di patetico spartano, se così posso dire; e tutti li affetti isolati si perdono nell'amor della patria. Cervantes vi seppe in oltre accozzare insieme, per via d'allusioni alle nuove gesta de' suoi compatrioti, i fatti eroici de' tempi andati con quelli ond' egli medesimo era testimonia.

Lope de Vega, al suo bel primo apparire, sovraneggiò su la scena, ed eclissò la gloria del suo predecessore. Tuttavia Cervantes non volle rinunciare interamente a pretensioni fondate su i primi snoi buoni successi; e del 1615, poco innanzi la sua morte, diede fuori otto comedie ed altrettanti intermedj, i quali, senza dubbio, non avevano ottenno su le scene quel favore ch'egli desiderava; ma si sa che tali composizioni erano state tenute per molto inferiori all'altre opere sue così in verso, come in prosa. L'ultimo editore vuol dare a intendere che sono parodie o satire su' l cattivo gusto regnante; ma basta sol leggere queste opere senza preoccupazione d'animo, per comprendere quanto sia fuor della ragione una sì fatta ipotesi; poichè, supponiamo che così fosse, le sarebbero ancora troppo cattive. Cervantes, dove s'avesse prefisso questo fine, non avrebbe consecrato per conseguirlo che una sola comedia; ma ella sarebbe stata piena di brio e di franchezza. È chiaro

ch'egli si studiò in tali composizioni d'accostarsi alla maniera di Lope de Vega; e volle, contra la sua propria persuasione, secondare il gusto de'suoi concittadini per la varietà, la stravaganza, l'intrecci maravigliosi e i grandi colpi di scena. Parve a lui che il genere più superficiale sarebbe il più applaudito, e quindi abbozzò diversi drammi snerati, e slegati, con una negligenza ch'egli mai non usava nelle sue opere in prosa. Ora, poi che Cervantes si spogliò de'suoi pregi particolari, non è maraviglia che Lope de Vega non si sia stato vinto da esso nel suo proprio genere. Ma, vaglia il vero, due di questi drammi di Cervantes hanno molto merito anche nella disposizione dell'intreccio: l'uno è intitolato *Li schiavi cristiani in Algeri*, che è il perfezionamento di quello onde abbiamo parlato di sopra; e l'altro *Il labirinto d'amore*. Ambedue sono pieni di tratti sì belli e sì spiritosi, che bastano, anche lasciando da parte *La distruzione di Numanzia*, a confutar l'opinione quasi generale fra' Critici spagnuoli, che Cervantes non avesse ingegno drammatico. Nondimeno si può dar ragione fino a un certo punto d'una opinione cosiffatta, se vogliam mettere a confronto le opere di questo autore con quelle di Lope, e soprattutto se vogliam por mente alle pretensioni più alte che il Pubblico spagnuolo s'era avvezzato ad avere, dopo Calderon. Si può dire ancora che l'ingegno di Cervantes lo spingeva precipuamente verso il genere epico, pigliando questa voce nel senso più esteso, per dipingere li avvenimenti mediante la narrazione. Fors'anche i delicati riguardi ch'egli usa quando fa vibrar le corde dell'anima, non s'ac-

cordano con la energica concisione che ricerca la scena. Ma dove si consideri la forza e il calor de' concetti ch'egli spiega nella *Distruzione di Numanzia*, bisognerà confessare che solo per un effetto del caso Cervantes non si diede interamente al genere drammatico, e il suo spirito inventore non vi spiegò tutte le sue forze.

Di quando in quando sorgono delle voci in Spagna che raccomandano l'imitazione de' Classici antichi: ma la vivezza del gusto della nazione per la forma ardita del drama romantico non permette di dar loro ascolto. Tal fu la sorte di Cervantes, quand'egli tolse a sentenziar nelle cose de' suoi gioveni rivali. Egli non poteva essere totalmente imparziale. Lope de Vega era a lui succeduto su la scena, e ne lo avea per così dire escluso per mezzo di effetti molto più luminosi e d'una fecondità inesauribile. Questa circostanza vuol esser posta in conto, e non mancò d'influire su 'l dispetto in cui ebbe Cervantes, nella sua vecchiezza, il cattivo gusto del Pubblico e il sistema del teatro spagnuolo. Pare ancora che tutto non fosse poesia nella sua anima, e che vi si trovasse una parte di freddezza che lo spingeva a rigettare, come contrarij alla verisimiglianza non-meno che alla natura, li arditì scherzi della fantasia e il gusto pe' l' maraviglioso. Egli insistette nella necessità della separazione de' generi, senza voler capacitarli che l'arte romantica in tutte le sue produzioni cerca, dirò così, d'amalgamare intimamente i diversi elementi della poesia, siccome fece egli stesso ne' suoi Romanzi e nelle sue Novelle, dove fu veramente animato dallo spirito spagnuolo; e, non ostante a ciò,

egli biasima il cambiar tempo e luogo su la scena, qual mancamento contra le convenevolezze.

È cosa degna di nota il vedere che lo stesso Lope disapprovò i diritti ch'egli usava, e si diede accusa d'aver violato regole che ben conosceva, componendo in un genere sovente impugnat, a fine di piacere alla moltitudine. Che però Lope nel condurre i suoi lavori abbia avuto per mira di piacere al popolo, è quello di cui non gli possiamo far rimprovero. Fra tutti i Dramatici ch'ebbero, viventi, l'aura del popolo, egli è senza fallo uno de' più maravigliosi, e si meritò che Cervantes medesimo, — suo rivale e suo avversario —, lo chiamasse da suo un portento della natura.

I tanti e tanti drammi di Lope de Vega non furono tutti stampati, e saria per difficile di procurarsi, fuor di Spagna, la collezione di quelli che uscirono da' torchi. È verisimile ancora che sotto suo nome se ne sieno spacciati di molti che non sono suoi, — abuso di cui si lagna Calderon dal canto suo parimente. Ignoro se Lope abbia dato, ove che sia, il catalogo delle sue opere; ma ben poteva egli medesimo averne dimenticate parecchie. Del rimanente, basta pur leggere alcuni de' suoi drammi, per conoscerne il genere; e tanto meno si dee temere di non imbattersi ne' più stimabili, quanto ch'egli non giunge in veruno particolarmente nè ad un' altezza straordinaria, nè ad una grande profondità. Egli è senza dubbio nel genere drammatico che questo scrittore, or troppo lodato e or troppo ancora vilipeso, dovè maggiormente spiccare; poichè il teatro era la scuola migliore a cui potesse imparare a correggersi de' suoi principali difetti, vo'dire

l'incoerenza, la prolissità e lo sfoggio dell'erudizione. In alcuni di questi drammi, e singolarmente in quelli tratti dalla storia, dai romanzi o dalle tradizioni, regna una certa rozzezza che non è priva di carattere, e che pare a bello studio adattata a' soggetti ch'egli maneggia. Tale è lo stile che domina nel *Re Vamba*, nelle *Stolidezze giovanili di Bernardo de Carpio*, ne' *Merli* (o nelle *Balestriere*) di *Toro*, ec. Altri drammi che dipingono i costumi del suo tempo, come *La Toledana vivace* e *La Bella brutta*, hanno un linguaggio più terso e più raffinato. Tutti contengono situazioni interessanti e faccie impareggiabili; e per avventura ce n'ha pochissimi che, ritoccati e ricoloriti alla moderna, non fossero per produrre grand'effetto in su le scene. I loro difetti son pure a un di presso i medesimi, e sempre vi si trova quella intemperante fantasia che accumula fuor d'ogni misura le invenzioni straordinarie, e non poca negligenza nell'esecuzione. Simigliano essi a que' gruppi che un abile disegnatore abbozza in fretta su la carta, ma che a malgrado della sua sprezzatura e della sua grande celerità mostrano sentimento e vita in tutti i loro tratti. Solo manca a' drammi di Lope, oltre alla profondità, quella finezza d'osservazione che è il mistero dell'arte.

Se il teatro spagnuolo fosse rimasto in questo termine e con le sole opere di Lope e de' più celebri fra' suoi contemporanei, come un Guillen de Castro, un Montalban, un Molina, un Matos Frago, ec., vi si ammirerebbono grandi idee e felici disposizioni, piuttosto che la perfezione dell'arte drammatica. Ma finalmente surse Don Pedro Calderon de la Barca, genio

non meno fertile, scrittore non meno laborioso di Lope, e poeta assai più grande, poeta summo quanto alcun altro meritasse giammai questo nome su la terra. Si rinovarono in lui, e in un grado molto più eminente, la virtù d'eccitar l'entusiasmo, l'impero esercitato su la scena, e, per recar le molte parole in una, il miracolo della natura. Li anni di Calderon vanno a paro con quelli del secolo XVII: egli avéa sedici anni quando morì Cervantes; trentacinque, quando morì Lope; e sopravvisse a quest'ultimo d'un mezzo secolo, o circa. Il biografo di Calderon ne dice ch'egli compose oltre a centoventi opere teatrali, cento atti allegorici per lo meno sopra soggetti sacri, cento intermedj o *saynetes*, e una quantità di poesie non dialogizzate (*). Siccome Calderon s'è occupato intorno a lavori drammatici dall'età di quattordici anni fino all'ottantunesimo in cui cessò di vivere, le opere sue si distribuiscono sopra un lungo spazio di tempo, nè si dee supporre ch'egli

componesse con quella sì gran fretta che Lope. Egli ebbe commodità di formare disegni meditati, ed è impossibile il dubitarne; ma l'indefesso esercizio dell'arte sua gli dovette senz'altro far acquistare una gran prontezza d'esecuzione.

In mezzo a questa smisurata divizia, non si trova nulla che sia abbandonato al caso, nulla che non sia conseguenza di sicuri principj, e che non porti l'impronta de' profondi disegni d'un gran maestro. Questo è ciò che nessuno ardirebbe negare, quando bene si facesse a Calderon il torto di chiamare ammanieratura il suo stile puro ed elevato, — vero colorito del drama romantico —, e quando bene si pretendesse sostenere che l'ardito volo della sua fantasia lo fece alcuna volta traviare. Sovente Calderon mise mano di nuovo a ciò che i suoi predecessori tenevano per già fornito; e nulla di quanto ci era ne lo potèa far contento, paragonato alla nobiltà e alla vivezza de' suoi concetti. Di qui nasce che a quando a quando e' si ripete

(*) Ciò forse è alquanto esagerato. La più compiuta e la migliore edizione di questo poeta, — quella d'Aponte —, non contiene che 108 componimenti teatrali. A istanza d'un gran signore, Calderon diede un catalogo delle sue opere, dove nomina cento undici componimenti teatrali; e in questo numero ce n'ha evidentemente più di tre che non si trovano nella Raccolta d'Aponte. Vero è che potrebbero esserene scorsi per entro alcuni sotto altri titoli; così, per esempio, quello che Calderon stesso chiama *El Tuzani de la Alpujara*, è intitolato nella Raccolta *Amar despues de la muerte*: ma altri vi mancano fuor di dubbio, e citerò nominatamente un *Don Chisciotte* di cui sarei stato curiosissimo. Da parecchi indizj si può giudicare che Calderon

avèa grande rispetto per Cervantes. La classe degli *Autos sacramentales* non contiene che settantadue di queste composizioni, e Calderon non ne indica un maggior numero. Nondimeno ei li teneva più in conto che l'altre sue opere. Nella sua vecchianza, e quando si fu tutto consacrato alla religione, egli fece poca stima degli scherzi profani della sua fantasia, ma non si ch'li rifiutasse, o che si astenesse totalmente d'attendere alcuna volta a questo genere di composizione. Oltrechè, gli può ben essere intervenuto, come ad uomo immensamente ricco, d'odiare qualche porzione de' suoi beni oel farne l'annovero. Io non ho mai letto i *Saynetes* di Calderon, nè trovo che sieno stati raccolti e stampati.

nelle voci, nelle immagini, nelle comparazioni ed anche nelle situazioni, poichè d'altra parte egli era troppo ricco ad aver bisogno di copiare, non dico li altri, ma sè stesso. L'effetto teatrale è sempre il suo primo scopo; ma questo scopo medesimo, il quale, dove ogni altro ne escludesse, diverrebbe un limite, è il pensiero che anima e feconda il suo genio. Io non conosco verun poeta che abbia saputo a tal grado dare un colore poetico a' grandi effetti della scena, e che, vivamente scotendo i nostri sensi, trasporti altresi la nostra mente in una regione eterea.

I drammi di Calderon si dividono in quattro classi principali: i drammi sacri, i cui soggetti sono cavati dalla Scrittura o dal Leggendario; i drammi storici; i drammi mitologici, o quelli lavorati sopra argomenti favolosi; e finalmente le dipinture della vita sociale de' tempi moderni.

Il nome di drammi storici non si conviene, propriamente parlando, che a quelli fondati su la storia patria. Calderon colse bene spesso con molta verità il carattere dell' Antichità spagnuola; ma d'altra parte egli stesso aveva uno spirito nazionale troppo risoluto, e dirò anche troppo ardente, a poterne pigliare un altro. Riesce ancora al suo ingegno di addomesticarsi con le regioni favorite dal sole, co' l' Mezzodì e con l'Oriente, ma non puote adattarsi all' Antichità classica, non meno che ai climi settentrionali. I soggetti troppo stranieri per Calderon diventano in sua mano soggetti fantastici: la mitologia greca non è per esso che una leggiadra favola; non è per esso l'istoria romana che una maestosa iperbole.

SCHLEGEL, *Corso di Letterat. dramat.*

I drammi sacri di Calderon si possono per un certo rispetto mettere insieme co' suoi drammi storici, come quelli che, se bene adorni di poesia più ricca, portano sempre fedelmente l'impronta della storia della Bibbia o del Leggendario. Nondimeno i drammi sacri si rendono singolari dagli altri mercè d'un'evidente allegoria e dell' entusiasmo religioso. Questo entusiasmo esagita il poeta allorchè ne sacri atti destinati a solennizzare la Festa del Corpusdomini egli dipinge allegoricamente e co' più splendidi colori l' Universo acceso dalle fiamme dell' amor celeste. In questo genere soprattutto egli eccitava l'ammirazione de' suoi contemporanei; e da tali componimenti egli medesimo si promettea la sua maggior gloria. Ma fuorchè non si facciano conoscere i drammi sacri di Calderon per via d'una traduzione poetica, è impossibile il darne veruna idea; e io non potrei nemmeno parlarne senza trattare una questione difficile, e senza esaminare fino a che segno possa l'allegoria essere ammessa nelle opere drammatiche. Costretto a lasciar da banda queste produzioni straordinarie, io non potrò nè pure caratterizzare li altri lavori di questo poeta, se non che tenendomi a cenni generali e in guisa da muovere anzi la curiosità, che da soddisfarla.

La portentosa luce onde allora splendeva in Ispagna il teatro, stimolò l'emulazione di più spiriti attivi e ingegnosi; ma pressochè tutti furono imitatori di Calderon, e ben pochi ancora, come un Agostino Moreto, un Francesco de Roxas, e l'acuto ed eloquente storico della Conquista del Messico, — Antonio de Solis —, meritano d'essere nominati dopo di lui. Si vide

pure una testa coronata mettersi nella schiera de' poeti drammatici, e parecchie opere teatrali che uscirono fuori sotto il nome *de un ingenio de esta Corte*, vengono attribuite a Filippo IV. Questo principe fu se non altro grande ammiratore e protettore illuminato di Calderon. Tutti li autori di quel tempo scrissero nel medesimo spirito, e formarono una vera scuola. Parecchi di loro si segnalavano per alcuni pregi particolari; ma Calderon li vantaggia tutti in ardithezza, in forza e in profondità, ed è a lui che il drama romantico degli Spagnuoli va debitore di quella maggior perfezione a cui pervenne. Io m'ingegnerò di dare una debole idèa dello spirito e della forma d'una maniera di finzioni che infinitamente si dilunga da tutte le produzioni letterarie dell'Europa; ma è uopo a tale effetto rammentar le circostanze storiche che impressero uno speciale carattere nelle produzioni del genio spagnuolo.

La poesia ebbe in Ispagna cominciamenti semplicissimi. Le due forme primitive ch'essa fu veduta ammettere, sono quelle della *romanza* e della canzone; e ancor ti sembra udire i concetti della chitarra risonar nel ritmo di quelle antiche strofe nazionali. La *romanza*, d'origine mezzo arabica, fu da prima un semplice racconto di cose guerresche; ma a poco a poco si sottomise a maggiore accuratezza nella sua composizione, abbracciò soggetti più variati, e in breve divenne un poema lavorato con arte, dove per altro lo splendor de' colori facea sempre dominare la parte pittoresca. La canzone, per contrario, quasi priva d'ogni imagine, esprime teneri affetti mercè di modi ingegnosi, e si libra per quella regione intermedia fra il

sentire e il pensare, ove una disposizione peculiare dell'anima si sforza di prenderle forme più scolpite della parola, ed ove una profonda contemplazione fa rientrar le idèe nel confuso fantasticare e ne' vaghi presentimenti. La canzone, senza perdere il suo primo carattere, assunse ben presto diverse forme leggiadre, che tutte contribuivano a produrre lo stesso genere d'impressione che le variazioni musicali. Nondimeno le ricchezze della lingua spagnuolo non si potevano nè accrescere nè sviluppare in questo genere di poesia, più tosto amabile e ingenuo, che sublime; i poeti adunque furono solleciti d'adottare, su 'l principio del secolo XVI, i metri d'un uso più esteso che aveà trovati l'Italia, — le ottave, le terzine, le canzoni, i sonetti, ec. —; e allora soltanto si vide di che fosse capace la lingua castigliana. Questo idioma, il più altero di quanti uscirono dalla lingua de' padroni del mondo, mostrò ciò che poteva per bellezza, maestà, splendore, ardimento ed energia. La favella spagnuolo, senza dubbio, è meno dolce dell'italiana, per cagione delle sue lettere gutturali e delle consonanti in che terminano spesso le parole; ma esce più rottondamente dal petto, e suoni simili a vibrazioni metalliche percuotono assai più forte l'orecchio. Egli sembrava che la rozza schiettezza de' Goti risuonasse ancora negli accenti di questo idioma, allorchè una fortunata alleanza con l'Oriente gli fece prendere un volo più ardito; e la poesia araba, arricchendolo delle sue locuzioni per così dire più inebrianti, lo inalzò di sopra alla fredda circospezione de' parlari occidentali.

L'ispirazione de' poeti s'accrebbe insieme con la gloria de' guerrieri; e

il genio, orgoglioso delle sue forze novelle, le aumentò con mettere in esse tutta la sua fidanza. Li Spagnuoli fecero onorevole e memorabile figura nella storia del medio evo, tuttochè la gelosa ingratitudine de' tempi moderni se ne sia pur troppo dimenticata. Come sentinelle esposte a' pericoli d'un posto avanzato, essi vegliarono per l'Europa minacciata dalle immense caterve degli Arabi; e, nella loro penisola, come in un vasto campo, erano ognor pronti a combattere, e a combattere senza soccorso. La fondazione de' regni cristiani in Ispagna, dall'istante che l'illustri discendenti de' Goti, forzati a rifugiarsi tra le rupi d'Asturia, nascono armata mano da quell'asilo, infino al tempo che i Mori furono interamente scacciati di Spagna, — tutto questo spazio, io dico, il quale durò per secoli, è il poema dell'istoria; e n'è pure il miracolo, poichè la totale liberazione del Cristianesimo, ch'era oppresso in quel paese da sì terribile possanza, sembra un'opera condotta di lassù, ed a cui l'uomo di per sé non potea dar compimento. Un popolo avvezzo a combattere per la propria libertà dovette affezionarsi con ardore alla religione ch'egli avea pur anzi conquistata. Ogni consolazione del culto era per sì fatti guerrieri una ricompensa del sangue che aveano sparso; ogni chiesa era un trofeo; e i pronipoti di quelli eroi vi rendono ancora solenne omaggio così alla memoria de' loro avi, come alla Divinità. Fedele al suo Dio e al suo re fino all'estremo sospiro, zelatore inflessibile dell'onore, altiero, ma prosteso innanzi agli altari, grave, moderato, severo, cotale era l'antico Castigliano; quel Castigliano che lavorava a un

tempo il suo campo, e non perdeva d'occhio la sua spada.

Più tempo appresso, i re di Spagna fecero lor profitto delle inclinazioni guerresche e dell'animo generoso de' loro sudditi per avere grande autorità in Europa; ma il paese perdette in libertà quanto si guadagnò in possanza. La frodolente e tirannica politica di Filippo II avea concitato l'odio delle nazioni straniere contra un popolo che non lo meritava; il machiavellismo de' Principi italiani era divenuto il carattere generale de' Governi; l'ambizione e lo spirito di raggiro avevano infestate tutte le Corti: pur soli i capi contrassero in Ispagna simili vizii, e solo ad essi conviene imputare le religiose persecuzioni, alle quali il popolo in massa non cooperò giammai co' suoi furori. Li Spagnuoli, convien dirlo, non s'arrogavano d'esaminare i principj de' loro conduttori, o mondani o spirituali, nè mostrarono minor fermezza e valore seguendo le bandiere dell'ambizione, che difendendo l'indipendenza della lor patria. La gloria delle loro armi e un cieco zelo per la religione fece lor velo all'ingiustizia della causa che sostenevano. Imprese fuor d'ogni esempio furono prosperamente eseguite; e un Mondo scoperto oltre l'oceano obbedì a un pugno d'avventurieri. Diversi tratti isolati di crudeltà e d'avarizia macchiarono la gloria dell'eroismo più sperimentato; ma tal corrottela non prese alla nazione. In nessun luogo lo spirito cavalleresco sopravvisse, quanto in Ispagna, all'esistenza politica de' cavallieri; e ancor molto tempo dopo che li errori di Filippo II ebbero menomata così la felicità come l'influenza politica del suo paese,

questo medesimo spirito animò la letteratura spagnuola, e ne contrassegnò l'epoca più florida co' l' suo particolar suggello. Allora si vide rinovarsi in mezzo alle cognizioni dell' incivilimento il più luminoso fenomeno del medio evo: si credettero allora li Spagnuoli di vivere in quel tempo che i Principi e i grandi signori s' esercitavano nell' arte de' trovatori, cantavano com' essi l'amore e la prodezza, si partivano lietamente per Terra santa, con la croce in su' l petto e l' immagine delle lor belle nel cuore, e andavano in traccia delle più rischiose avventure, ispirati da' più nobili sentimenti; in quel tempo che il re Riccardo cuor di leone facea risonare con la prode sua mano le corde d'un liuto, or sospirando e ora sciogliendo la voce in armoniosi lamenti.

I poeti in Ispagna non erano, come nel resto dell' Europa, o cortigiani, o letterati, o pure uomini che facessero alcuna professione cittadina; ma erano cavalieri, nobili, guerrieri che spendevano la lor vita sotto l' armi. Li esercizj militari e quelli dello spirito, due glorie, due avvenire, tali erano i loro illustri oggetti. Quindi si vede uno de' più antichi poeti sotto Carlo V., — Garcilaso —, disceso dagli Incas del Perù, passare in Africa con la fida sua cetra, e morire all' assalto di Tunisi. Quindi il portoghese Camoens, arrolato nella milizia, vola infino all' estremità dell' India su le tracce del famoso navigatore di cui piglia a cantare le scoperte. Don Alonso d' Ercilla compone la sua Araucana, ora sotto a una tenda a piè delle Cordigliere, facendo la guerra a' selvaggi ribelli, ora in un deserto fino allora inaccessibile, ora sopra un vascello che fa il giro del globo. Cervantes, con una

lunga prigionia in Algeri e con la perdita d' un braccio, paga l' onore di combattere in qualità di volontario alla battaglia di Lépanto sotto li stendardi del gran Don Giovanni d' Austria. Lope de Vega, montato sopra un vascello della flotta invincibile, è testimonio della sua distruzione. Finalmente Calderon combatte nelle guerre di Fiandra e d' Italia, e adempie, in qualità di cavalier di S. Giacomo, i suoi doveri militari, fino a che, entrando nello stato ecclesiastico, fa palese che la religione fu sempre il primo stimolo della sua vita.

Se la religione, l'amore e il valore accendono il genio romantico, questa poesia, avendo avuto nascimento ed essendosi sviluppata in Ispagna sotto simili auspici, dovea senza dubbio spiccare altissimo volo. La fantasia degli Spagnuoli, così ardita come le loro gesta, non rifugiva davanti a nessuna impresa, per aspra che fosse e piena di rischi. Il gusto del popolo pe' l' maraviglioso, anche iperbolico, si era di gran tempo manifestato, come ne fa testimonianza la straordinaria riuscita de' romanzi di cavalleria: ma egli voleva ritrovar questi romanzi altresì su la scena; e allorchè poeti, pervegniuti al grado più sovrano di cultura morale, si diedero a rifarli e ad animarli con l' espressione degli affetti e con l' armonia, e così cangiarono favole rozze e ordite in finzioni aeree e vagamente colorate, risultò dallo stesso contrasto fra la sostanza e la forma un incanto sconosciuto e irresistibile. La nazione spagnuola, che avea minacciato di conquistare il mondo, si pensò di rinvenir su le scene un riverbero della sua passata grandezza quando vi mirò comparire in tutta la sua maestosa bellezza il

proprio idioma, cui giungéa splendore la pompa ritmica più variata, l'eleganza de' modi più ingegnosi, e quella magnificenza delle immagini e delle metafore che lo rende cotanto singolare. Egli parve che i tesori delle zone lontane fossero stati depositati nel linguaggio siccome in seno della madre patria; e si potè dire della poesia spagnuola ciò che detto si era di Carlo V, che nel suo impero il sole non tramontava giammai.

Li stessi drammi di Calderon, i quali pare che vie più s'abbassino al tenore della vita commune, ne captivano sempre nondimeno per non so qual fantastico incanto, e non si possono chiamar comedie nel sentimento ordinario di questo termine. Illo già fatto vedere che le così dette comedie di Shakspeare sono sempre composte di due elementi diversi, voglio dire la parte comica che risiede nella dipintura de' costumi inglesi (poichè l'imitazione burlesca richiede colori locali bene spiccati), e la parte romantica che è trasportata dal poeta in qualche regione meridionale, poichè la terra natia non gli sembra bastantemente poetica. In Ispagna, per l'opposito, il complesso de' patrj costumi poteva ancora essere colto in un aspetto ideale. Nulla ostava che la comedia presentasse agli spettatori l'immagine della patria, purchè inttavia non si buttasse unicamente a dipingere l'interno di quella vita domestica sempremai rinchiusa in un cerchio angusto e uniforme da' bisogni e dalle abitudini. Le comedie di Calderon finiscono co' l'matrimonio, come quelle degli antichi; ma quanto non è differente tutto ciò che precede! Nelle comedie antiche si mettono in opera spredienti disonestissimi per soddisfare passioni sensuali o per conse-

guire un fine da *egoista*; li uomini spiano le loro debolezze reciproche, e si combattono con le loro forze morali, come se lottassero con le lor forze fisiche: ne' drammi spagnuoli, per contrario, si vede regnare quell'appassionato ardore che sempre nobilita li oggetti degli umani desiderj, imperocchè li mette fuor di proporzione con qualsivoglia piacer materiale. Calderon ne mostra i suoi principali personaggi nel bollore della giovinezza, in quell'età che l'uomo si fida arditamente nella vita e insuperbisce de' suoi diletti; ma lo scopo a cui mirano, e pe' l'quale si scordano d'ogni altra cosa, è a' loro occhi uno scopo infinito, una chimera di felicità che non iscambiarebbono per nessuna realtà del mondo. L'onore, l'amore, la gelosia sono le machine di queste comedie. Il ginoco ardito delle passioni più generose forma il tessuto dell'intreccio, nè alcuna vulgar malizia vi tramette le sue fila grossolane. L'onore è sempre un principio ideale, poichè si fonda, come già parmi d'aver detto, in quella sublime morale che consacra i principj delle azioni senz' avere riguardo alle false conseguenze. Soltanto con l'aderire alle torte opinioni della società può l'onore alterar la sua nobile essenza e divenire nn' arme per la vanità; ma da questa medesima alterazione si veggono trasparire i languidi raggi d'un'idea sublime. Per far comprendere la gelosa schifiltà che Calderon attribuisce al sentimento dell'onore, non posso rinvenire altra immagine che quella dell'ermellino, il quale, secondo nn' antica tradizione, si rassegna alla morte quand' è inseguito da' cacciatori, innanzi che traversare una palude ove macchierebbe i suoi candidi velli. Calderon dà pure alle

donne na sentimento d'onore al pari squisito; sentimento che trionfa dell'amore, o mantiene accanto ad esso il suo posto. Non poter amare che un uomo irreprensibile, amarlo con perfetta purità, non soffrire alcun omaggio equivoco, alcuna offesa al più severo decoro, — ecco in che fa consistere il poeta l'onore delle donne. Egli impone all'amore il dovere d'un mistero impenetrabile, tanto che un legittimo nodo gli permetta di pubblicamente dichiararsi. Solo il mistero, in fatti, garantisce l'amore dall'impura mescolanza della vanità, e lo presenta in sembianti d'un siero voto rinchiuso nell'imo del cuore, e perciò tanto più inviolabile. È ben vero che, secondo questa morale, la scaltrezza e la dissimulazione, severamente vietate dall'onore, sono credute permesse in favor dell'amore; ma egli è costretto d'osservare i più delicati riguardi allorchè si trova in opposizione con altri doveri, e innanzi innanzi con quelli dell'amicizia. La gelosia, questa passione sempre attiva e spesso furiosa, ne' costumi che dipinge Calderon non ha per oggetto il possesso, come in quelli dell'Oriente: ella piglia ombra delle più lievi commozioni del cuore e de' segni impercettibili che le scoprono. È questo un genere di gelosia nato a ingentilire una passione la quale, da che non n'esclude al tutto un'altra, è alterata nella sua essenza più nobile e più intima. Alle volte il conflitto di queste diverse forze morali non produce verun effetto, e allora lo scioglimento è proprio comico; altre volte ancora sembra che la catastrofe appartenga alla provincia della tragedia, e vedesi l'onore far le parti d'un avverso destino per quelli che non possono obedi- re alle severe

sue leggi senza distruggere la loro felicità, o senza divenir colpevoli.

Tale è nella sua più grande elevezza lo spirito del drama nazionale, che li stranieri appellarono comedia d'intreccio o d'intrigo, e che in Ispagna si chiama, dall'abito che portano l'interlocutori, *comedia de capa y espada* (comedia di cappa e spada). La parte burlesca non consiste d'ordinario che nel personaggio del servo buffone, conosciuto sotto il nome di *Gracioso*. Questo servo giova a parodiare la parte ideale del drama, e contrasta, nel modo più spiritoso e più lepido che mai, le passioni esaltate del suo signore. Di rado egli è impiegato attivamente a formare con le sue furberie il nodo dell'intreccio; è il caso che se ne piglia il cario, e se ne sbriga a meraviglia.

Altre opere teatrali sono dette *comedias de figuras*: i loro elementi sono presso a poco i medesimi, ma si vede comparire una caricatura ben distinta su 'l dinanzi del quadro. È impossibile il negare il nome di comédie di carattere a parecchi drammi di Calderon; tuttavia non ci dobbiamo aspettare di rinvenir dipinture finissimamente lumeggiate appresso de' poeti meridionali, a cui un ardente sensibilità ed una impetuosa fantasia non lasciano nè l'ozio nè la freddezza d'animo che ricerca lo spirito d'osservazione.

Ci sono ancora de' drammi di Calderon che egli medesimo chiama *Fiestas* (Feste), perchè destinati a comparir su 'l teatro della Corte in certe occasioni di solennità. Egli confidava nell'effetto dello spettacolo, degli spessi cangiamenti di decorazioni, de' prodigi eseguiti su la scena, e qualche volta ancora della musica; e nondimeno

tutti questi accessorj erano considerati sì poco, che opere poetiche nominar si possono composizioni cosiddette, giacchè producevano, mediante il solo splendore della poesia, quel genere d'effetto che l'apparato teatrale, la danza e la musica insieme unite producono appunto all'Opera o al Melodrama, se così vogliam dire. Il poeta lasciava quindi spiegare il volo più libero al suo estro; onde è che queste lievi e fantastiche finzioni appena appena radono la terra.

Ma dove i sentimenti di Calderon si manifestano con maggiore abbandono ed energia, si è nelle composizioni religiose. Egli non dipinge l'amor terrestre se non che sotto sembianze vaghe e generali, e non parla che la lingua poetica di questa passione. Il suo verace amore è la religione; ella è l'anima dell'anima sua: solamente per essa egli penetra infin negli abissi de' nostri cuori, e si crederebbe ch'egli abbia tenuto in serbo per quest'unico oggetto le nostre più forti e più intime commozioni. Questo mortale privilegiato s'è tratto fuori dell'oscuro labirinto del dubbio, e ha trovato un rifugio nell'eccelso asilo della fede. D'ivi, nel seno d'una pace inalterabile, egli contempla e dipinge il procelloso corso della vita. Illuminato da' raggi della religione, egli penetra tutti i misteri dell'umano destino; lo scopo stesso del dolore non è più per esso un enigma, e ogni lacrima della sventura appare a lui simile alla rugiada de' fiori, la cui minima stilla riflette la luce del cielo. Qualunque si sia l'argomento della sua poesia, ella è un inno di gioja su la bellezza dell'Universo; ed egli celebra con sempre nuova esultazione le maraviglie della natura e quelle dell'arte, come se tutto

a un tratto gli si parassero innanzi nella loro primitiva giovenezza e nel loro più luminoso splendore. Alla freschezza delle immagini, alla vivacità de' concetti, si crederebbe esser questo il primo svegliarsi dell'omo che esce dalle mani del Creatore; ma una squisita eloquenza, una meravigliosa scioltezza di favella, e soprattutto l'intima conoscenza delle più recondite correlazioni della natura, svelano uno spirito cultissimo, un'anima ispirata insieme e contemplativa che s'è fatta ricca delle più profonde meditazioni. Quand'egli accosta li estremi, quando contrapone li astri ai fiori, ciò che v'ha di più piccolo a ciò che v'ha di più grande, le sue metafore alludono sempre alla mutua relazione che una commune origine stabilisce fra tutti li enti; e quest'armonia incantatrice, questa concordia nell'Universo non sembra ella stessa che un riverbero del sempiterno Amore che abbraccia tutto intero il creato.

Calderon viveva e componeva ancora, quando il buon gusto cominciava a degenerare negli altri paesi dell'Europa, e che si andava rapidamente propagando quella epidemia dell'affettazione della maniera e de' giudizj prosaici che divenne sì generale nel secolo XVIII. Ben possiamo tener questo autore pe' l'Genio della poesia romantica: essa lo avea dotato di tutte le sue ricchezze, e sembra che, avanti d'involarsi da' nostri sguardi, abbia voluto nelle opere di Calderon, come si pratica in un fuoco artificiato, riserbare i colori più vivi, la luce più sfolgorante e i più rapidi razzi, per l'ultima esplosione.

La generazione che successe a Calderon fu testimonio degli sforzi de' poeti per conservar su la scena il di

lui spirito; ma tutto quanto produsse quell'età, non fu che una languida immagine del passato, nè comparve cosa veruna di nuovo o di veramente originale che meriti d'esser citata dopo sì grande scrittore. Più tempo appresso ancora non si vide che sterilità. Si fecero diversi tentativi isolati per rendere la tragedia regolare, cioè a dire per darle la struttura francese, e il drama declamatorio di Diderot ebbe pure alcuni imitatori. Io lessi una commedia spagnuola che tendeva a raccomandare l'abolizione della tortura: ognuno può figurarsi che allegria dee risultare da simile scopo. Quelli stessi Spagnuoli che sono infedeli all'antico gusto nazionale, menano gran vampo de' drammi prosaici e moralisti del Moratin; ma non v'è ragione per noi d'andar a cercare in Ispagna ciò che abbiamo di buono a un modo, e a un modo di cattivo, in casa nostra. Egli pare tuttavia che la gran massa degli spettatori si sia preservata da questa influenza straniera, poichè, non è molti anni, avendo un bell'ingegno di Madrid impreso di ridurre alla regola delle tre unità un drama di Moreto (*El parecido en la Corte*), grandemente e giustamente ammirato alla rappresentazione, la platèa fece un tale schiamazzo, che a sedarla fu d'uopo annunziare il drama antico pe' l'giorno appresso.

Allorchè circostanze estrinseche, come l'autorità del clero, i freni imposti dalla Censura, o il geloso zelo del popolo pe' l' mantenimento degli antichi costumi, allorchè, dico, queste circostanze s'oppongono all'introduzione degli usi che ne' paesi vicini si tengono in conto di progressi della civiltà, accade sovente che i migliori ingegni diventino ghiotti del frutto vietato, e pigliano ammirazione di qualche cattivo genere già dismesso dalla moda nella sua terra natia. Certe malattie morali sono talmente contagiose in un secolo, che bisogna averne tanto o quanto partecipato, acciocchè l'uom non pericoli d'esserne sorpreso in avvenire. Li Spagnuoli l'hanno avuta a buon mercato. La loro esistenza geografica ha permesso loro di sonnecchiare durante il secolo XVIII.... E che poteano far di meglio? Se mai la poesia romantica venisse a risvegliarsi nella vecchia Europa o in un nuovo emisfero, si troverebbe indubitabilmente ch'ella saria passata da un felice istinto alla ponderata cognizione delle sue proprie facultà; li Spagnuoli ritornerebbero con ragionata stima a ciò che avevano amato per naturale inclinazione, e, senza darsi noia d'una Critica cavillosa, seguirebbero, con la scorta di sicuri principj, le gloriose tracce del maggiore de' lor poeti.

LEZIONE XVII.

Primordj del teatro tedesco. — Giovanni Sachs. — Gryphius. — Epoca di Gottsched. — Cattiva imitazione delle opere francesi. — Lessing, Göthe, Schiller. — Rassegna generale delle opere di questi autori. — Dell'influenza ch'essi hanno esercitata. — Drami di cavalleria, drammi lacrimosi e quadri di famiglia. — Prospettiva aperta ai poeti tedeschi per l'avvenire.

Ll teatro tedesco, nella sua forma più perfetta, è di gran lunga meno antico di tutti quelli onde abbiamo favellato, nè dee quindi recar meraviglia che sia pure men ricco d'opere notevoli.

È poco più d'un mezzo secolo che i Tedeschi, dopo avere attraversato un poco onorifico spazio in quanto a spirito e a gusto, hanno incominciato a meglio indirizzare i loro sforzi, e si sono avanzati a passi di gigante nella carriera letteraria; e se l'arte drammatica non è stata da essi coltivata con sì felice riuscita, e ben posso dire con sì vivo zelo, come li altri rami della letteratura, è uopo attribuirlo piuttosto a sfavorevoli circostanze, che a difetto d'ingegno.

I rozzi primordj del teatro sono così remoti in Germania, come negli altri paesi. Il drama più antico che si possedea stampato, è d'un tal Giovanni Rosenpluet da Norimberga, che viveva intorno alla metà del secolo XV. Due poeti fecondissimi della stessa città, — Giovanni Sachs e Ayser —, succedettero appresso di lui non molto dopo. Tra le opere di Giovanni Sachs si trova una quantità di tragedie, di comedie, di burlette carnevalesche,

di farse, di storie dialogizzate sopra argomenti sacri o profani, nelle quali un araldo recita sempre il prologo e l'epilogo: tutte cose che venivano rappresentate, per quanto sembra, non da comedianti, ma da onesti cittadini che senza scuola veruna si pigliavano questo innocente passatempo. Così le burlette carnevalesche, come le farse, sono un po' vive; bene spesso vi regna un'allegria che sente di mattezza e di stravaganza, e l'ispirazione gioviale sorpassa i confini della realtà. Un tal genere è pieno eziandio di schiettezza, e qualunque involtura n'è messa in bando. Tutti i personaggi, cominciando dal Padre eterno, dicono alla libera ciò che hanno in petto e ciò che vengono a fare. Noi potremmo paragonarli a quelle figure de' nostri quadri antichi, che portano in bocca certe liste di carta scritta, e che non hanno bisogno di farsi conoscere per via de' loro atti o della espressione de' volti. Cosiffatti componimenti si rassomigliano molto, in quanto alla forma, a quelli che altrove furono detti *Moralità* o *Misteri*, e spesso vi si trovano de' personaggi allegorici. Il disegno di queste produzioni d'un'arte ancor nell'infanzia

è debolmente condotto, ma non è deforme; e se si fosse continuato a tener quella via, forse che il teatro avrebbe presa una fisionomia più originale e meglio rilevata di quella che mostrò nel secolo XVII.

In su'l principio di quel medesimo secolo, la poesia abbandonò il cerchio cittadinesco in cui s'era gran pezzo rinchiusa, e fu di nuovo coltivata dagli eruditi. Opiz, che può tenersi per colui che le diede una forma novella, avéa tradutto in versi alcune tragedie antiche e imitato le pastorali degl'Italiani; ma ignoro se le sue composizioni fossero destinate pe'l teatro. Dietro a lui successe Andrea Gryphius, il più antico de' nostri autori che si possano chiamare drammatici. Gryphius possedeva nel suo genere cognizioni vastissime, siccome ne fanno fede le sue imitazioni e traduzioni. Abbiamo di questo scrittore un drama tolto dal francese, un altro dall'italiano, la traduzione d'una tragedia di Vondel, autore olandese, e finalmente una farsa (*Peter Sequens*), che è un'amplificazione della tragedia burlesca di *Piramo e Tisbe* nel *Sogno d'una notte di estate* di Shakspeare. Si noti che Shakspeare a quel tempo era ancora pochissimo conosciuto fuor d'Inghilterra. Il dotto Morhof, che scriveva intorno alla fine del secolo XVII, confessa di non aver letto le sue opere, se bene conosca ottimamente quelle di Ben Johnson. Verso la metà del secolo scorso, uno scrittore allora riputatissimo, e che di fatto non manca di merito, istituì con tutta la serietà possibile un paragone fra Shakspeare e Andrea Gryphius. La loro simiglianza consisteva senza dubbio a'suoi occhi nel vedere che Gryphius ama di far com-

parire degli spettri. Egli pare che Gryphius abbia preso specialmente per modello l'olandese Vondel, autore che gode ancora, sotto il nome del gran Vondel, somma riputazione fra'suoi compatrioti, laddove lo scrittore tedesco è caduto in obliivione. Il ritmo ch'egli usa è sgraziatamente il verso alessandrino; ma la forma de'suoi drammi non è per altro così ristretta come quella de'drammi francesi, il luogo della scena si muta alcuna volta, e l'intermedj musicali e in parte allegorici hanno qualche riscontro con le *Maschere* degl'Inglese. A ogni modo, Gryphius mostra poca cognizione del teatro, nè trovo che le sue composizioni si sieno mai rappresentate. Le tragedie di Lohenstein, — il Marini della nostra letteratura —, si rassomigliano per lo scompartimento a quelle di Gryphius; ma, lasciando stare li altri difetti, sono di tal lunghezza, che per ciò solo ne sarebbe impossibile la rappresentazione.

Lo stato dell'arte drammatica in Germania, su'l finire del secolo XVII e per qualche tratto del secolo appresso, fu così misero come quello degli altri rami letterarj. Certi poetuzzi erranti e alcuni castelli da burattini erano i soli attori e i soli teatri che ancora ci si conoscessero. Per giudicar da qual punto ci siamo partiti, basta il pensare che Gottsched ha nome d'essere stato il restauratore delle lettere alemanne; Gottsched, i cui scritti somigliano a quelli insipidi beveroni destinati ad infermi che si crede non ne poter sopportare d'altra qualità, e che vie più li indeboliscono. Egli s'acconciò con una donna chiamata Neuber, direttrice d'una compagnia di comedianti a Lipsia; e ambedue di concerto si

disfecero d'Arlecchino, e lo sepolirono con gran trionfo. Voglio ben concedere che l'Arlecchino, come lo vediamo ancora ne' burattini, potèa non essere rappresentato all'improvviso con tutta la finezza e la convenienza possibile; ma, per certo, Arlecchino è ben più spiritoso che Gottsched; Arlecchino, personaggio allegorico, non può mai perire; e quand' altri crede d'essersene liberato, eccolo apparir di nuovo alla sprovvista ne' personaggi che stimeremmo i più serj.

Gottsched e la sua scuola voleano rendere il teatro regolare, e l'inondarono di traduzioni dal francese così fredde e così dilavate, ch'è un cordoglio a vederle. Nulladimeno, alcuni spiriti più gentili si diedero a cultivar l'arte drammatica; ma, in vece d'opere originali, non produssero che mediocri imitazioni. L'autorità del gusto francese era tale, che si poneano le mani tanto sopra ciò che v'era di più ammanierato ne' modelli, quanto sopra ciò che v'era di migliore, senza distinzione alcuna e con egual piacere. Così Gellert compose delle pastorali cavate da pessimi esemplari, e fece comparire in su la scena certi pastori e certe pastorelle color di rosa e verdeporporo, che si diceano a vicenda fagiolate e frascherie da bambini.

Oltre alle comedie francesi in versi tedeschi, si rappresentarono con gran riuscita alcuni drammi tradotti dal danese, di Holdberg. Questo scrittore ha certamente assai merito. Trovasi una perfetta naturalezza nelle sue imitazioni locali, e una profonda verità nelle dipinture delle stravaganze della follia e della stupidità; la sua maniera di disegnare i caratteri e le situazioni non manca di forza co-

mica; ma egli ha poca inventiva per annodare un intreccio, e tutto è menato troppo in lungo nelle sue composizioni. I Danesi fanno gran conto delle sue facezie, e dicono che sono piene d'arguzia nell'originale; ma, tuttochè possa essere naturalissimo, fra la classe dipinta da Holdberg, il venire a parole e dalle parole a' fatti e gettarsi l'uno addosso all'altro col bastone, la vulgarità delle sue comedie offende il nostro gusto presente. Tuttavia si cercò, non ha guari, di rimetterle su la scena, ma fu senza profitto. Siccome il loro merito principale consiste nella caricatura de' caratteri, saria bisogno d'attori peritissimi per farle spiccare. Abbiamo anche diverse comedie di Gellert e d'Elia Schlegel, nelle quali si dipingono i costumi de' loro tempi, e che sarebbero degne di qualche stima, se non avessero il difetto di trasportare su' il teatro la noja che t'arrecano nella vita reale la balordaggine e la stupidità ch'elle imitano.

Elia Schlegel e poi Cronegk e Weisse furono i primi che fecero prova di dar la forma francese alle loro proprie invenzioni. Io non so se queste tragedie, tradotte in bei versi francesi, conserverebbero tutto il gelo che hanno in tedesco; ma certo è che a noi riesce insopportabile il leggere versi d'un metro così lungo, e che non hanno quasi alcun vantaggio dalla prosa più scipita. Soltanto appresso l'epoca di cui favelliamo, fu creata in Germania la vera elocuzione poetica. Li alessandrini, che in veruna lingua non sono un metro felice, hanno in tedesco una durezza e una stucchevolezza senza pari. Ancor molto tempo dopo che la nostra poesia ebbe cominciato a prendere

un volo più alto, Gotter fece nelle sue traduzioni di tragedie francesi un ultimo tentativo per adattare il verso alessandrino alla nostra locuzione tragica; ma dimostrò appunto con questo esempio che dovevamo dismetterlo per sempre; ciò dico nella tragedia, poichè sì fatto metro riesce in quella vece stupendo per la parodia. Esso imita a meraviglia l'affettazione dell'enfasi, nè si potrebbe a bastanza raccomandarne l'uso nelle comedie burlesche. Del rimanente, queste prime tragedie modellate alla francese, per qualunque applauso abbiano ottenuto un tratto, ben mostrano quanto poco si dovea sperare dall'arte drammatica nell'angusto cammino della servile imitazione. Una forma già per sè stessa limitata può nondimeno aver quel genere di bellezza e d'espressione che le è proprio, allorchè è stata così stabilita dal gusto nazionale; ma, introdotta per forza in altri paesi, ella non è più che un abito troppo stretto che impedisce tutti i movimenti naturali.

Alcune opere francesi d'ogni maniera, diverse comedie danesi di Høldberg, e più tardi una mano di comedie italiane del Goldoni, il tutto mal recato in tedesco, con un piccol novero di fiacche imitazioni che aspiravano al vanto d'originalità, ecco ciò che formava il repertorio della nostra scena, quando alla per fine apparvero successivamente Lessing, Goethe e Schiller, e il teatro tedesco uscì della sua lunga mediocrità.

Egli è il vero che Lessing pagò un tributo al tempo in cui vivea, con le sue prime produzioni drammatiche. Le comedie di sua gioventù sono insipide anzi che no, e per ancora non

danno segno di quell'esimio spirito che, dirò così, ha fatto storia in tanti generi. Da prima egli abbozzò certe tragedie secondo le regole francesi, e, quantunque ne avesse già posto alcune scene in versi alessandrini, non furono mai terminate. Pare ch'egli non avesse alcuna facilità per questa maniera di verso forzata. Anche la *Sara Sampson* è una tragedia urbana, un drama snervato e piangoloso che Lessing fece senza dubbio proponendosi a modello il *Mercatante di Londra*. Le relazioni di questo scrittore con una compagnia di comedianti a Lipsia, non meno che un Giornale ebdomadario su l'arte drammatica ch'egli intraprese nel 1767, gli porsero occasione d'occuparsi intorno alla Critica teatrale, ove diè saggio di molto spirito e di molta perspicacia. Egli impugnò, con un vigore quasi temerario, diverse opinioni ammesse allora comunemente, e uscì vittorioso dalle battaglie che diede a quell'autorità del gusto francese a cui mal nostro grado altri ne avea fatti ligi. I buoni successi di Lessing furono tali, che prestamente si videro sparire da' nostri teatri e le traduzioni di tragedie francesi e le opere tedesche della medesima fatta. Egli fu il primo che parlò di Shakspeare con ammirazione, e ne preparò il trionfo su la nostra scena. Nulladimeno Lessing credeva nell'infallibilità d'Aristotele; e questa superstizione, giunta all'influenza ch'ebbero su l'animo suo le scritture di Diderot, introdusse un singolar miscuglio nella sua teoria. Ei mal conobbe i diritti dell'imitazione poetica quando sostenne che il dialogo, non meno che l'altre parti della composizione drammatica, dovea essere per

appunto copiato dalla natura, come se un' esatta imitazione della realtà fosse da desiderare, non che possibile, nelle belle arti. Egli avea ragione di voler isbandire li alessandrini dalla tragedia tedesca, ma aveva il torto di cercar d' escludere da essa qual verso si sia. Le intenzioni di Lessing furon però troppo bene adempite per questa parte; ed egli è cagione che i nostri attori abbiano talmente negletta l' arte d' imparare e recitar versi, che al presente durano grande fatica ad avvezzarvisi di nuovo. Egli è ancor l' indiretta cagione di quella bassa trivialità, decorata del nome di naturalezza, oggigiorno in gran pregio fra' nostri scrittori drammatici, poichè l' obbligo di scrivere in verso avrebbe loro imposto un utilissimo freno.

Lessing, per sua propria confessione, non era poeta, ed anzi solamente in età matura prese a comporre, non senza stento, alcune opere drammatiche. *Mina di Barnhelm* è una vera commedia sparsa di sal comico assai fino: in quanto alla forma ella si tiene di mezzo fra il genere francese e il genere inglese; ma ciò che vi domina è lo spirito tedesco, tanto nell' invenzione del soggetto, quanto nella imitazione de' costumi; anzi, tutto indica in essa un luogo determinato; e le allusioni a differenti circostanze del momento (quello che tenne dietro alla guerra de' sette anni) contribuirono senza fallo al prospero successo di tale produzione. Vero è che i sentimenti serj sono espressi in un modo alquanto affettato e lezioso, e lo stato dei due amanti resta così indeciso, che si pena a considerarlo; ma le figure comiche, a rincontro, sono disegnate con molto

brio, ed hanno tutta la fisionomia tedesca.

L' *Emilia Galotti* eccitò, senza che troppo forse lo meritasse, più grande ammirazione ancora, che la *Mina di Barnhelm*. L' orditura, in vero, è più ponderata, e maggior diligenza si vede nella composizione; ma la *Mina* corrisponde meglio all' idèa di commedia, che non l' *Emilia* a quella di tragedia. La teorica di Lessing dovea naturalmente avere sopra un genere mezzo prosaico un' influenza assai meno svantaggiosa che sopra la finzione, la quale cade a terra quando non ispiega un volo altissimo. Egli avea troppo imparato a conoscere il mondo da dover ripigliare quella maniera di predica piangiolosa che regna nella *Sara Sampson*; il suo buono spirito lo preservò eziandio, non ostante la sua grande stima per Diderot, da quell' enfasi declamatoria, la cui maggiore energia consiste in punti ammirativi e punti sospensivi. Ma poi ch' egli inibiva al dialogo qualunque volo poetico, non potea scansare un difetto senza incorrere in un altro. Egli adunque trasportò su' l' terreno tragico quella fredda e sottile osservazione che si pertiene al dominio della commedia. Le passioni nell' *Emilia Galotti* sono piuttosto caratterizzate con finezza e sagacità, che espresse con calore. Era opinione di Lessing che l' arte drammatica operi con tanto più forza, quanto meglio le riesce di presentare una copia, esatta fino all' illusione, di ciò che è più vicino a noi e di ciò che più conosciamo. Secondo questa idèa, egli s' appropriò un gran fatto istorico, indelebilmente sculpito nella memoria degli uomini, terribile esempio dell' aspra virtù de' Romani, e trasportò

nell'Europa moderna, tal quale la conosciamo, l'occisione di Virginia per mano di suo padre. Virginia è diventata una contessa Galotti, Virginio un conte Odoardo, Appio Claudio un principe italiano, e il vile mezzano d' Appio s'è trasfigurato in ciambellano. L'*Emilia Galotti* non è, propriamente parlando, una tragedia urbana, ma sì bene una tragedia di Corte, uno stile del bel mondo. In essa, così come in parecchie comedie francesi, non si può uscire della spada al fianco e del cappello sotto il braccio. Parve a Lessing di poter trapiantare l'inesorabile despotismo dei Decemviri nell'oscuro circolo del principato di Massa e Carrara. Ma in quella guisa che si esce ben tosto da questo piccolo territorio, così l'immaginazione si sottrae facilmente agli sforzi presupposti in che si fonda la catastrofe. Il visibile studio di dar ragione di tutto provoca un rigoroso esame; e siccome la mente non è distratta in questo drama da verun prestigio poetico, la sconvenienza fondamentale del soggetto con i costumi non può fuggire dagli altrui sguardi, a mal grado del raro intendimento che ne ha regolate tutte le combinazioni.

È cosa curiosa il vedere che, fra tutti i drammi di Lessing, il più conforme alle vere regole dell'arte è l'ultimo, — *Nathan il saggio* —, ch'egli non compose se non per altro, a detta sua, fuorchè per fare un bel tiro a' Teologi, ed allorchè il suo zelo per dar perfezionamento al teatro tedesco s'era già molto raffreddato. Egli adattò un racconto notevolissimo del Boccaccio (80) a un soggetto d'invenzione, il quale, comechè sia d'un genere fantastico, non è per altro inverisimile, considerato il tempo ov'egli

colloca la sua favola. I personaggi immaginari sono aggruppati intorno a un vero eroe, — il gran Saladin; e tutto è conforme all'istoria. La crociata è il fondo del quadro. Gerusalemme è il luogo della scena; e tutte le nazioni differenti che marciano sotto i vessilli della religione e che s'incontrano in Oriente, danno alla composizione un colorito romanticissimo. L'effetto riceve ancora molto risalto dal contrasto ardito, ma vaghissimo, d'un cosiffatto soggetto co' pensieri che il poeta s'ha pigliato l'arbitrio di profondere in favore del suo scopo filosofico, benchè fossero alieni dal secolo XII. Egli ritorna in questo lavoro a far uso del verso; ma però del giambico senza rima, e non di quelli alessandrini che con tanta ragione egli ha rejetti dal nostro drama serio. I versi del *Nathan il saggio* sono duri e trascurati, ma tuttavia proporzionatissimi allo spirito del dialogo; e si vedrà quanto sia vantaggiosa l'influenza del ritmo, paragonando lo stile di quest'opera con quello delle tragedie in prosa di Lessing. Se l'autore non si fosse tanto aguzzato di dire quelle verità generali che raffreddano sempre l'attenzione, se avesse impresso all'azione un moto più celere, questo drama avrebbe avuto tutte le parti da piacere in su le scene. Tuttorchè Lessing fosse uno spirito affatto indipendente, egli aveva ricevuto dal suo secolo alcuni de'suoi primi principj drammatici; onde è che l'opera nella quale se ne dilungò maggiormente, ebbe assai meno imitatori che le altre, e soprattutto che l'*Emilia Galotti*. Tra le composizioni a cui servi di modello quest'ultima tragedia, citerò particolarmente il *Giulio di Taranto*.

Engel vuol esser considerato qual discepolo di Lessing. I piccoli lavori teatrali in cui seguì la maniera del suo maestro, sono cose di nessuna stima; ma l'opera sua su la *Mimica*, o sia l'Arte della pantomima, mostra a che termine conduce la teorica di Lessing. Questo libro contiene molti ed utili precetti elementari; ma il difetto principale dell'autore è il credere d'aver esaurito il suo soggetto trattando dell'espressione delle passioni, e il non far pur motto di quella de' caratteri; oltre a ciò, quando parla dell'arte del comediante, egli non determina la differenza fondamentale fra la tragedia e la commedia. Facile è quindi lo indovinare, senza più, che egli non avrà ammesso l'ideale nè dell'una nè dell'altra (*), e che solo richiederà dagli attori una semplice copia della natura.

Più m'avvicino a' tempi presenti, più domando che mi sia permesso di tenermi a considerazioni generali e di non giudicare a parte a parte le opere di scrittori viventi che sono stati quasi tutti o miei amici o miei avversari. Oserò nondimeno parlar di Göthe

e di Schiller, di questi due nomi di cui si gloria la Germania, e co' i quali, nella familiarità della conversazione, ho sovente comunicato le mie idee su l'arte drammatica, e ne parlerò con quella schiettezza che meritano i loro nobili sforzi e le loro mire disinteressate. Li errori che certe false opinioni inevitabili fecero a entrambi commettere in su 'l principio della loro carriera, sono di già dimenticati, o saranno in breve: ma l'opere loro, all'incontro, rimarranno; e queste opere hanno già posto per noi i fondamenti d'una scuola patria e stabilita su' veri principj dell'arte.

Göthe non avèa prima difeso, nel *Werther*, i diritti del sentimento contra l'oppressione delle prerogative sociali, che protestò co' l'atto, nel *Goetz di Berlichingen*, contro al giogo delle regole arbitrarie a cui si era voluto sottomettere l'arte drammatica. Quest'opera non è da tenersi per una imitazione di Shakspeare, ma per una produzione originale ispirata da analoghi sentimenti a un genio egualmente creatore. Göthe adottò, con maggiore ardimento ancora che Lessing, il principio della naturalezza del dialogo; imperciocchè, oltre all'aver escluso il verso e qualunque ornamento un po' rilevato, egli si sciolse eziandio dalle leggi che s'impone ogni autore quando mette in iscrittura il linguaggio della conversazione. Egli non ammette nel suo dire alcuna circonlocuzione poetica, e vuole che la imitazione sia la cosa stessa. Così adoperando, egli ne fece sentir lo stile d'un secolo remoto in guisa da illudere quelli almeno che non hanno studiato ne' monumenti dell'istoria il sermone de' nostri maggiori. Egli presenta l'antica cordialità tedesca nell'aspetto più

(*) Engel afferma in particolare che, siccome lo stile d'Euripide, — l'ultimo e a suo giudizio il più perfetto de' Tragici greci —, ha meno entusiasmo poetico che quello de' suoi predecessori, è da presumere che se i Greci avessero fatto nell'arte ancora un passo, avrebbero interamente dismesso i versi. Vedete fino a qual punto abbia Engel mal conosciuto lo spirito dell'arti della Grecia. Lo stile delle tragedie d'Euripide, appunto perchè mirava d'accostarsi a quello della vita comune, annunziava la decadenza della tragedia. Ma i Greci non poterono mai risolversi, anche nella commedia, a far uso della prosa.

commovente, e produce grande impressione per via di situazioni indicate con pochi colpi. Il complesso dell'opera ha un senso storico profondissimo, come quella che dipinge il conflitto fra lo spirito d'un secolo che finisce e quello d'un secolo che incomincia, e ne mostra il passaggio dalla indipendente rozzezza alla pieghevole docilità. Pare che il poeta, nel comporre questo drama, non abbia pensato alla rappresentazione; anzi sembra che in tutto l'orgoglio della gioventù gli piaccia di sfidare il teatro e i suoi deboli mezzi d'illusione.

In generale, ciò che Göthe vuole nelle sue opere, si è di far parlare il proprio genio, e arrecar nuovi principj di vita in mezzo al secolo in cui vive. Qualunque forma torna a lui bene per questo scopo, contuttochè più spesso egli preferisca la forma drammatica. Nondimeno egli s'è mostrato zelante del teatro, allorchè, tendendo a sostenerlo, secondò il gusto dominante e le abitudini del popolo. Così, per esempio, egli compose il *Clavigo*, tragedia urbana alla maniera di Lessing. Oltre a' difetti del genere, questo drama ne ha uno tutto proprio, ed è che il quinto atto non s'accorda con li altri. Semhra che Göthe si sia da principio attenuto semplicemente al racconto di Beaumarchais, e che v'abbia quindi aggiunta una catastrofe di sua invenzione. Dove si noti fino a qual segno questa catastrofe rammenti i funerali d'Ofelia e l'incontro d'Amleto e di Laerte su la sua tomba, si comprenderà ancor più quanto essa debba contrastare, per lo stile e pe' coloriti, co' l'principio del drama. Nella tragedia intitolata *Stella*, Göthe fece della storia del conte di Gleichen ciò che

Lessing avea fatto di quella di Virginia, ma con riuscita ancor peggiore. Ciascun tratto relativo al tempo delle Crociate è commovente, naturale ed anche edificante; ma *Stella* non può che lusingar la debolezza sentimentale de' cuori ammolliati.

In processo di tempo, Göthe cercò di conciliare le sue mire particolari con le forme drammatiche usitate; forme di cui trascorse quasi tutti i generi differenti, anche i più subalterni, ne' suoi diversi tentativi. Egli imprese alla sua *Ifigenia* il carattere dell'antica Grecia, quale almeno ei l'aveva inteso, per rispetto alla dignità ideale, alla calma e alla semplicità. La poesia del suo drama intitolato il *Tasso* è pura egualmente, limpida e nobilmente elegante. Egli diede un interesse universale a un aneddoto storico co' l'far risaltare il contrasto fra la vita cortigianesca e i sentimenti d'un poeta. Il *Conte d'Egmont* è pure un drama storico e romantico, il cui stile par che ondeggi fra l'antica maniera dello stesso Göthe e quella di Shakspeare. *Erwin ed Elmira*, al pari che *Claudina di Villabella*, sono piccoli melodrammi sì lievi ed aerei, che l'accompagnamento musicale e la rappresentazione teatrale correvano rischio di renderli pesanti e prosaici. Nel *Tasso*, lo stile nobile e sostenuto del dialogo si avvicenda alcuna volta co' i canti più melodiosi della poesia. *Jery e Bately* è un leggiadrissimo quadro della natura con figure e abiti svizzeri: questo drama può essere paragonato per lo spirito e per la forma alle migliori Opere per musica francesi. *L'allegria, l'astuzia e la vendetta*, per lo contrario, è un'Opera buffa piena di lazzi italiani. Vedesi negli *Amanti colpevoli* una commedia

cittadinesca, in versi rimati, conforme alle regole francesi. Göthe spinse l'umiltà sua fino a continuare un piccolo drama di Florian, e l'imparzialità del gusto fino a tradurre pe' l' teatro tedesco alcune tragedie di Voltaire. La elocuzione di Göthe è sempre bella e sonora; ma, come traduzioni, non possiamo lodar gran fatto le opere citate di sopra. Se Göthe fosse meglio riuscito in questo genere, ci dovremmo dolere d'un successo troppo inferiore alla sua gloria. Non fa di mestieri aver presente alla memoria tutta la Dramaturgia di Lessing, per desiderare che si sbaudiscano dal teatro tedesco certe produzioni che non vi possono avere effetto, e torna meglio ricordarsi della eccellente parodia che fece lo stesso Göthe di tutta la tragedia francese, imitando alcune scene dell'*Ester*.

Göthe motteggiò ancora in un modo singolarissimo i suoi proprj imitatori in un drama intitolato *Il trionfo della sensibilità*. Il comico arbitrario che vi regna e le inventive simboliche ne rammentano Aristofane, ma è un Aristofane castigato e ammesso alla Corte. Molto tempo addietro Göthe s'era divertito ad appropriarsi lo stile e la maniera del nostro vecchio Giovanni Sachs. Ma di mezzo a tutte le sue metamorfosi pur sempre si ravvisa quel genio poetico, pieno di forza e d'indipendenza, a cui possiamo applicare ciò che Omero e Virgilio dissero di Proteo:

*Omnia transformat se se in miracula rerum,
Ignesque, horribilemque feram, fluviumque
liquentem.*

Il primo schizzo del *Faust* appar-
SCHLEGEL, *Corso di Letterat. dram.*

tiene a' tempi della giovenezza di Göthe; ma questo drama, anche dopo avergli dato nuova forma, è sempre rimasto un frammento; e forse la natura di questa amabile produzione non permetteva ch'ella fosse mai altra cosa. È difficile a dire ciò che rechi maggior meraviglia, o l'altezza fuor d'ogni veduta a cui si leva il poeta, o la profondità dell'abisso ch'egli apre tutto a un tratto innanzi a' nostri sguardi. Ma non è qui luogo d'apprezzar questo labirinto del pensiero, questa prodigiosa e illimitata concezione della mente che pertiene in modo sì peculiare a Göthe, e noi dobbiamo soltanto considerar quest'opera nell'aspetto drammatico.

La meravigliosa tradizione di Faust è per sè stessa un soggetto sommamente teatrale; e l'idea di farne un drama fu suggerita a Lessing (*) e quindi a Göthe da un'operetta da burattini, meschina per ogni conto, e che tuttavia non mancava d'interesse. Göthe, componendo il suo *Faust*, si è fedelmente conformato per alcune parti alla tradizione, laddove per altre se n'è dipartito assolutamente; e sempre egli esce a bello studio e per ogni verso da' limiti della imitazione teatrale. Parecchie scene sono o dipinture senza moto dello stato d'animo di Faust, o sviluppiamenti de' suoi pensieri sopra la insufficienza

(*) Lessing pubblicò sola una scena del suo drama, quella in cui Faust evoca li Spiriti maligni, a fine di prenderne il più tosto a' suoi servigi. Questa scena è cavata esattamente dall'antico drama intitolato *Infelix prudentia*, o sia il Dottor Gio. Faust. Tuttavia si era già composto in Inghilterra un drama di Faust, che sgraziatamente non si trova nella raccolta di Dodley.

delle doti dell'uomo e sopra la vanità del sapere; altre scene, piene di spirito e di senno, non sono intrecciate co' l tessuto dell'azione, e appajono in tutto arbitrarie. Alcune, l'idea delle quali è drammatica più che mai, non offrono che leggieri abbozzi; sono pezzi staccati senza capo e senza fine. dove il poeta scopre a' nostri occhi una stupenda prospettiva, con animo di lasciar tosto cader di nuovo la tenda. Questa incoerenza sembra totalmente contraria all'essenza d'una finzione drammatica che dee rapire a sé li animi quand'è rappresentata. In una buona composizione teatrale conviene che le singole parti sieno formate per l'uso del tutto, e che ciascuna scena abbia, per via di dire, la sua esposizione, il suo intreccio e il suo scioglimento. Non è dubbio che Götthe potèa disporre a sua voglia de' grandi effetti della scena, e che soltanto li sacrificò a mire più vaste, come lo provano in questo medesimo drama varie situazioni fortissime, non pochi momenti di vivissimo interesse, e più scene patetiche che squarciano l'anima. Il poeta si rivolge all'immaginativa degli spettatori, la invita, o, dirò meglio, la sforza a crear de' fondi di quadri mobili che facciano risaltare i suoi gruppi fugitivi; e, facendo giocare le facoltà attive dell'anima, produce quello che l'arte umana non potrebbe mai eseguire. Per rappresentare il *Faust*, converrebbe possedere la verga magica di Faust medesimo. Ma, comechè si debba lasciare interamente da banda l'idea della scena, v'è da imparare più che mai per quanto spetta all'arte drammatica, studiando il disegno e l'esecuzione di questo lavoro straordinario. In un prologo, appiccatovi probabilmente a ope-

ra fornita, il poeta dichiara com'egli non può, restando fedele al suo genio, andare a' versi della folla degli spettatori, e pare che s'accomiati dal teatro.

Da quanto abbiain detto sarebbe possibile il sostenere che Götthe è dotato di talento drammatico, anzichè pratico nell'arte della scena. Egli conosce i delicati sviluppi delle intime passioni, ma non imprime un moto rapido agli avvenimenti esterni: forse che le grazie e l'amenità, — privilegio di quella sua mente tutta armonia —, lo impedirono dal rintracciare effetti popolari e tumultuosi. L'*Ifigenia in Tauride* ha maggior corrispondenza con lo spirito della Grecia, che altr'opera veruna de' moderni; ma ella è piuttosto il riflesso e l'eco d'una greca tragedia, che una tragedia greca veramente. Le terribili catastrofi anteriori all'azione sono tenute lontano come una semplice rimembranza; e tutte le gagliarde impressioni si vanno insensibilmente scemando nel fondo dell'anima. Fra tutti i drammi di Götthe, il *Conte d'Egmont* è quello che eccita le più violente perturbazioni, e quivi le passioni hanno la più patetica energia; ma, alla fine, questa tragedia abbandona il mondo reale, e s'inalza ad una regione puramente ideale.

Poichè dunque Götthe non s'è lasciato guidare nella sua carriera fuorchè dal bisogno di dar l'espressione più pura all'ispirazione del suo genio, e ch'egli non usò l'arte drammatica se non come un esercizio delle sue grandi facoltà intellettuali, è facile il comprendere com'egli non abbia avuto su la costituzione del nostro teatro quella decisiva influenza che vi avrebbe esercitata se vi si fosse più

immediatamente e più assolutamente dedicato.

Era appena comparso Göthe, che altri s'arrischiò d'introdurre Shakspeare su la nostra scena. L'effetto ne fu portentoso; varj attori ancora viventi acquistarono una gloria di nuovo genere; e Schröder giunse per avventura, in alcuni de' principali personaggi tragici e comici di Shakspeare, a quel medesimo grado di perfezione che rendette Garrick l'idolo del popolo inglese. Contuttociò, certe traduzioni languide e prosastiche, il più smozzicate fuor di misura, o sfigurate da mille alterazioni, non potevano dare che un'idèa molto imperfetta di Shakspeare. Fino a un certo segno, è vero, si era colto ciò che riguarda le situazioni e i caratteri isolati, ma non mai lo spirito generale della composizione.

In questo mezzo surse Schiller, poeta egualmente dotato della facoltà d'operar fortemente su'l commune del popolo e su li spiriti illuminati. Nondimeno il suo genio indipendente si lasciò alla prima signoreggiar dall'esempio. Vero è ch'egli era ancora giovanissimo e assai di lungi dal conoscere il mondo cui voleva dipingere, quando compose le sue prime opere teatrali. Il perchè vi si trova manifestamente il carattere delle più vecchie produzioni di Göthe e di Lessing, o la pretesa maniera di Shakspeare.

Di quì ebbero origine le opere giovanili di Schiller, i *Masnadiers*, *Amore e Raggio*, e il *Conte de' Fieschi*. Nondimeno i *Masnadiers*, drama non meno terribile che stravagante, produsse tale effetto, che varj giovani entusiasti ne impazzirono. Non è possibile di non riconoscere in questo

lavoro una cattiva imitazione di Shakspeare. Franz Moor è un Riccardo III volgare, a cui non dà rilievo nessuna delle qualità del suo modello, e l'orrore ch'egli inspira non è temperato dall'ammirazione. *Amore e Raggio* è un drama sentimentale fino all'esaggerazione, più atto a tormentare lo spettatore con impressioni penose, che a commoverlo profondamente. Il *Conte de' Fieschi* poi è di tutti questi drammi il più cattivo in quanto al disegno, e il più debole in quanto all'effetto.

Un così bello ingegno non potèa lungamente smarrirsi per questi falsi sentieri; Schiller non si lasciò accecare da successi che sarebbero stati scusa a qualunque altro. Egli s'avvide del pericolo della rozzezza e di quella presuntuosa arroganza che non riconosce alcun freno, nè si assoggetta ad alcuna regola, e attese con sommo zelo ed anzi con una specie di passione a dar convenevole politura e finimento a' suoi lavori. Il *Don Carlo* è quello che determina quest'epoca della sua vita: ma se bene vi si ravvisi molta profondità ne' caratteri, ancor traspariscono dalle forme, comechè più scelte, le tracce d'una esaggerazione enfatica. Le situazioni sono forti e patetiche; ma v'è ne' motivi una tal sottigliezza, che l'intreccio ne riesce confuso. L'autore fa sì grande stima de'suoi pensieri su l'umana natura, che li annuncia co' proprj termini, in vece di esprimerli soltanto per via del corso degli avvenimenti. Di quì risulta che le dissertazioni de' personaggi allungano il drama in guisa da farlo interamente uscir de' limiti prescritti alla rappresentazione.

Diversi stndj filosofici e storici ritolsero Schiller per alcun tempo alla

carriera teatrale; ma non istette guari che vi rientrò meglio disposto. Il suo spirito si era arricchito, il suo giudizio era divenuto maturo, e le nuove cognizioni ch'egli s'aveva acquistate, gli furono lume e scorta a studiar l'oggetto e i mezzi dell'arte. Egli si volse al genere della tragedia storica, e procacciò soprattutto di spogliarsi della sua natura individuale, a fine di penetrar profondamente in quella del suo soggetto, e di dare alla sua imitazione una perfetta verità. Nel *Wallenstein* egli s'industriò con tanto scrupolo di riprodurre fedelmente la storia, che non gli riuscì di domare abbastanza la sua materia; e un avvenimento che ben potea non occupar grande spazio, s'ingrandì fra sue mani a segno ch'egli ne cavò due drammi e una introduzione a guisa di prologo. In questo lavoro egli s'accostò molto alle forme di Shakspeare, salvochè procacciò di restringere i cambiamenti di tempo e di luogo, a fine di non aver troppo a richiedere dall'immaginazione degli spettatori. Egli sostiene pure il suo stile in una dignità tragica più continua, e non introduce verun personaggio subalterno, che non gli dia una certa nobiltà nel linguaggio. Questo principio condusse Schiller a mettere nel prologo tutte le scene di soldati; laddove Shakspeare empie di vita e di naturalezza i suoi drammi storici, dipingendolo spirito dell'esercito mediante la parte attiva ch'ei gli fa prendere ne' pubblici avvenimenti. L'amore di Tecla e del Piccolomini non è forse che un episodio, il quale porta in oltre l'impronta de' costumi d'un altro secolo; ma questo amore è una bella e nobile concezione poetica, e dà campo a scene commoventissime.

La tragedia di *Maria Stuarda* è disposta ed eseguita con più arte assai. Tutto è quivi mantenuto nel più giusto equilibrio, e, se beoe alcune particolarità (come l'altercazione delle due regine, e l'indecenti trasporti della passione di Mortimer) possano dispiacere, convien tuttavia confessare che non si saprebbe immaginar cambiamento veruno il quale non disordinasse tutto il beninsieme della composizione. L'effetto di questo dramma è grande e infallibile. Tutto lo splendore della maestà regale e tutto l'incanto d'una coraggiosa sensibilità circondano la sventurata Maria negli ultimi suoi momenti; e il poeta ha dato a' sentimenti religiosi quella espressione grave e profonda che sola è degna d'esserne l'interprete. Se non che la superflua cura ch'egli si piglia d'esercitare tutto il rigore della giustizia poetica co' punire Elisabetta, raffredda forse tanto o quanto lo spettatore dopo la morte di Maria.

In un soggetto maraviglioso, come è la storia della *Pulcella d'Orléans*, parve a Schiller di poter usare maggior libertà. Il nodo della *Giovanna d'Arco* è più lento; la scena con Montgomery è un episodio epico che esce fuori del tenor generale della composizione, e il disegno del poeta nell'apparimento del Cavallier nero è equivoco. Schiller lottò senza profitto contra Shakspeare in parecchie occasioni, e segnatamente quando dipinse il carattere di Talbot. Io non so s'egli ebbe ragione di sacrificare de' sentimenti patetici più seri al magico colorito onde ornò il suo quadro; colorito forse men brillante di quello che desiderar si potrebbe. Il poeta ha seguito con la massima esattezza ciò che la storia ne insegna di Giovanna

d' Arco. L' alta missione a cui si sente chiamata questa eroina , e che impone rispetto a tutto ciò che le si appressa, produce un effetto straordinario e pieno di grandezza. Si sarebbe potuto lasciare interamente da parte il miracolo, giacchè lo spirito scettico del nostro secolo non permetteva di darlo per reale; e Giovanna d' Arco a un tempo eroina e märtire, Giovanna d' Arco tradita, abbandonata, in preda al disprezzo e alla morte, avrebbe eccitato commozioni assai più vive, che non fa la luminosa visione immaginata da Schiller. Shakspeare, mentre che presenta lo stesso soggetto con ingiusta parzialità, è un storico molto più profondo. Tuttavia il drama tedesco sarà sempre una bella riparazione d' onore verso un nome avvilito da licenzioso dileggio: esso ottenne su la scena un' accoglienza felicissima, e giustificata non meno da splendidi effetti, che da ricchi ornamenti poetici.

Schiller sviluppò in una prefazione i principj che lo guidarono nel comporre la *Fidanzata* (o se meglio aggrada, la *Sposa promessa*) di *Messina*; principj intorno a' quali non mi posso accordare con lui; ma per discuterli sarebbe d' uopo inoltrarsi troppo avanti nelle profondità della teorica. La *Fidanzata di Messina*, secondo le intenzioni dell' autore, doveva essere un drama antico in quanto alla forma, e in quanto alla sostanza, romantico. Un soggetto di pura invenzione è qui trattato in modo sì vago e sì poco verisimile, relativamente al costume, che la finzione esce fuor della natura, senza divenire ideale, e non appartiene nè alla storia nè alla mitologia. La poesia romantica cerca di avvicinare li estre-

mi, ma non dee accozzare insieme le cose incompatibili: ella non può far sì che li uomini abbiano a un tratto una maniera di sentire cristiana e pagana. Io non voglio far rimprovero a Schiller delle molte cose ch' egli tolse in presto d' altronde; di fatto, questo drama è composto di due elementi facili a riconoscersi, l' uno de' quali è tratto dalla favola dei due fratelli tebanj, Eteocle e Polinice, che si contendono il trono non ostante l' interposizione della lor madre, — e l' altro dai *Gemelli di Klinger* e dal *Giulio di Tàranto*, drammi in cui si veggono parimente de' fratelli che i loro fratelli uccidono per gelosia; ma sì dico che i Cori introdotti da Schiller in questa tragedia, e ne' quali egli spiegò la poesia lirica più bella e più vivace, non corrispondono all' idea che se ne formavano li antichi: imperciocchè, siccome vi ha due Cori differenti che seggono ciascuno de' fratelli rivali, e che vengono insieme a parole, così nè l' uno nè l' altro potrebbe essere un Coro antico, cioè a dire una voce che s' innalza di sopra a tutti l' interessi personali, e che esprime affetti e pensieri universali.

Una delle ultime opere di Schiller, il *Guglielmo Tell*, è, per mio avviso, la più perfetta di tutte. Trovasi quivi la poesia della storia in tutta la sua purezza; la maniera dominante è franca e naturale; e la fantasia del poeta lo ha così ben soccorso, che gli riuscì di dipingere le agresti bellezze de' paesetti della Svizzera con tanta verità, come se li avesse conosciuti. In vero ch' egli può aver trovato un possente ajuto nell' opera pittoresca del famoso storico Müller; ma, comunque si sia, questo drama (ove l' azione succede all' aria aperta, su la

riva del lago de' Cantoni federati, con l'Alpi in prospettiva, e dirincontro alla cappella di Guglielmo Tell) ha tutte le qualità per commovere il cuore ed accendere il coraggio; e avrebbe meritato che li Svizzeri se ne fossero valuti a ornare la festa nazionale con cui solennizzarono, dopo cinquecent'anni d'indipendenza, la gloriosa conquista della loro libertà.

Schiller godeva di tutte le forze d'un ingegno pervenuto al suo maggior grado di sviluppo, quando ne fu rapito da morte immatura. Una salute già da molto tempo vacillante si consumò alla fine in mezzo agli sforzi continuamente comandati dalla sua coraggiosa volontà. Di quante opere esime non avrebb'egli arricchito ancora il nostro teatro, giacchè s'era per risoluto di consacrarsi unicamente alla carriera drammatica, e ogni giorno vi stampava orme più profonde e più sicure! Egli era per ogni rispetto un poeta virtuoso, la cui anima pura e serena rendeva omaggio alla verità e alla bellezza eterne, offrendo loro il sacrificio delle sue particolari inclinazioni; nè conosceva quell'amor proprio, geloso e puerile, che tanto spesso oscurò la gloria letteraria.

Si è sempre veduto in Germania ogni genio originale far nascere uno sciame d'imitatori subalterni; e quindi Göthe e Schiller, senza che vi avessero gran colpa, sono stati cagione che un diluvio di cattive copie ha tutto inondato il nostro teatro!

Il *Götz di Berlichingen* è stato seguito da una folla di drammi cavallereschi, ne quali altro non trovi di storia, che i nomi propri e li accessori; altro non vedi di cavalleria, che li elmi, liscudi, i brandi; altro non iscorgi del medio evo, che la rozzezza: ma

dove tutti i sentimenti sono moderni non meno che vulgari. I drammi cavallereschi sono diventati rassegne di cavalleria, dove i cavalli hanno una parte assai più importante che li uomini. Quelli pure i quali, risvegliando alcune ricordanze superficiali dell'antichità, si rivolgono un cotal poco all'immaginazione, meritano che s'applichino loro ciò ch'io dissi altra volta d'uno de' più stimati dal vulgo:

*Questo drama con tutti i suoi timballi,
Le sue trombe, le zuffe ed i cavalli,
Mi piacerebbe assai,
Se i personaggi non parlasser mai.*

I generi al presente più accreditati sono il *quadro di famiglia* e il *drama sentimentale*; nè si possono interamente assolvere Lessing, Göthe e Schiller dell'aver favorito co' l'loro esempio o con le loro lezioni questa falsa tendenza del gusto pubblico. Io non voglio nominar veruno; ma se due autori, dotati di qualche ingegno e mediocrementemente pratici della scena, si fossero dedicati a generi di questa fatta, — se ambedue, facendo segno di proporsi uno scopo morale, non avessero punto conosciuta la natura della poesia drammatica —, e che l'uno avesse veduta la morale sotto le scmbianze dell'economia domestica, mentre l'altro l'avesse confusa con la mollezza del cuore, — potrebb'esser degno di curiosità l'esaminare quali fossero stati i frutti de' loro sforzi, e come si fossero tra loro divisi i suffragi del popolo.

Il quadro di famiglia vuol dipingere la vita giornaliera degli uomini di mezzo stato. Li accidenti straordinari che variano i tessuti dell'intreccio, ne sono necessariamente sbanditi. Per nascondere la mancanza di

movimento, si ricorre a una imitazione affatto individuale de' caratteri; imitazione che, bene afferrata da un buon attore, può talvolta produrre un'illusione dilettevolissima: ma un tal merito è lo stesso che quello di certi ritratti in cui si riconosce l'originale da qualche piccolo neo del volto e dalla foggia del vestire. Le differenti situazioni e maniere di pensare sono alcuna volta presentate con ingegno e vivacità in queste sorte di drammi, ma non possono mai ispirare vera allegria, poichè l'intenzione prosaica dell'opera è di continuo presente allo spirito e incatena la mente degli spettatori. La comedia dee vibrare i suoi colpi più decisivi avanti che i personaggi da essa dipinti sieno entrati in quella vita casalinga dove ogni sentimento non è che effetto di consuetudine. Rendere poetico il governo delle famiglie è cosa impossibile; l'autore drammatico non ha nulla a dire d'una placida esistenza domestica, altresì come lo storico non ha nulla a dire d'uno Stato tranquillo e bene ordinato. Sarà dunque mestieri che il poeta cerchi d'interessarci dipingendo, con una verità spiacevole, le interne inquietudini e le diverse contrarietà della vita, li affanni che si tirano dietro l'impieghi civili, l'educazione de' figliuoli, le eterne discordie fra marito e moglie, la cattiva condotta de' servi, e per ristoro tutti l'imbarazzi pecuniari. Li spettatori comprendono troppo bene simili dipinture, poichè sa ognuno dov'è la spina della sua vita. Egli può esser molto salutare il fare al teatro, una volta la settimana, il bilancio della sua entrata e uscita in dolori e in piaceri; ma non hai certo a sperar nè sollazzo nè rinovazione d'idee

quando ritorni su la scena ciò che hai lasciato a casa tua.

Il poeta sentimentale, per contrario, ne allevia mirabilmente il cuore. La lezione generale ch'egli ne insegna, è questa che la sensibilità fa perdonare tutte le colpe e tutti i travimenti, e che non conviene giudicare la virtù sopra principj rigorosi. Allentate le briglie alle vostre inclinazioni, sembra ch'ei dica agli spettatori; mirate come le mie fanciulle sono amabili quando confessano ingenuamente le loro debolezze!; come i miei giovenetti sono sublimi quando si lasciano trasportare dalle loro passioni! Purchè l'autore ecciti nell'animo altrui tenere commozioni, ma piuttosto sensuali che morali, purchè alla fine racconci ogni cosa, e faccia sopraggiungere qualche benefattore generoso il quale, spargendo oro a piene mani, agevoli le diverse riconciliazioni, egli è sicuro di piacere a tutti i cuori effeminati. Ognuno s'immagina d'aver fatto egli stesso una bella azione; e chi fece tutto è il poeta. Il drama sentimentale a lungo andare dee certamente avere il vantaggio su' l'drama domestico; ed è quello appunto ch'è accaduto in Germania. Ma ciò che altri ci ha dipinto in questi drammi sentimentali, non dico già come naturale e permesso, ma come interessante e morale, è fuor d'ogni misura. Una tal seduzione è mille volte più pericolosa che quella della comedia alquanto libera; imperciocchè, senza offendere i sensi con veruna sconvenienza esterna, ella s'insinna ne' cuori inermi, travisandosi sotto i nomi più sacri.

Da questa decadenza del buon gusto e del senso morale è proceduto che li scrittori maggiormente in voga su le scene, in vece d'aspirare a una

stima meritata e all'approvazione degli intelligenti, oramai più non si brigano che d'ottenere momentanei applausi. All'incontro, li autori animati d'una più nobile ambizione, e che anelano ad una gloria durevole, sdegnano d'accomodarsi alle inclinazioni della moltitudine; compongono opere drammatiche senza studiar di renderle atte alla rappresentazione; e quindi rimangono sempre imperfetti in quella parte pratica dell'arte in cui non si può acquistare la necessaria abilità se non per mezzo dell'esercizio e dell'esperienza.

La miserabile ricchezza del nostro repertorio teatrale consiste adunque in uno strano miscuglio di drammi cavallereschi, di quadri di famiglia e di drammi lacrimosi, che ben di rado fanno luogo ad opere d'uno stile più lucubrato o più sublime, nel genere di Schiller o di Shakspeare. In seno a tanta divizia non possiamo tuttavia far senza delle nuove produzioni straniere. Le comedie e in particolare le operette per musica francesi trovano prontamente traduttori o imitatori. Il gusto degli spettacoli si sostiene, altro non essendovi di migliore, in grazia del prestigio della varietà; ma questa varietà medesima ridonda in pregiudizio dell'arte della declamazione, poichè li attori, necessitati a imparare in fretta un mucchio di parti frivole e ben presto obliate, non hanno tempo di perfezionarsi.

Li sforzi de' poeti che non lavorano immediatamente pe'l teatro, prendono direzioni affatto opposte; e le opere drammatiche, al pari d'altre produzioni intellettuali, offrono tracce di quella fermentazione d'idée che fece dire agli stranieri non essere la nostra letteratura se non se anarchia e caos.

Tuttavolta, questo movimento degli spiriti, questo non appagarsi di ciò che si possiede, prova almeno la tendenza ad uno scopo più alto.

Le profonde ricerche intorno alla teoria filosofica del bello sono state cagione che i Tedeschi, già naturalmente inclinati alla speculazione e poco versati nella pratica, si sieno dati a comporre opere teatrali, e specialmente tragedie, sopra idee astratte, più o meno giuste. Ma sì fatte composizioni prive di moto e di vita, qualora furono giudicate rappresentabili, non poterono aver su la scena alcun felice successo. Nondimeno, alcuni dotti si sono appropriati con isquisito intendimento lo spirito de' Tragici greci, ed hanno cercato di modificare, giusta la costituzione del nostro teatro, le pure e semplici forme dell'Antichità. D'altra parte, diversi poeti dotati di rarissimo ingegno si sono dedicati al drama romantico; ma questi commisero l'errore d'accostarlo alla maniera del poema, trascurando la rapidità e la concisione richieste dalla forma drammatica; o pure, quando vollero imitare il genere spagnuolo, non ne ritrassero che i leggiadri scherzi della fantasia, l'incanto musicale, lo splendido colorito poetico, e lasciarono da banda l'energica attività, il buono impasto e l'effetto teatrale.

Qual sentiero seguiremo noi dunque al presente? Cercheremo forse ancora d'avvezzarci alle forme da gran pezzo rifiutate della tragedia francese? Ma l'esperienza ne debbe aver capaciti che la nostra favella, non meno che il genere delle nostre rappresentazioni teatrali, faceva inevitabilmente patire a queste tragedie modificazioni così nocive, che, fra le

mani eziandio d'un Götthe e d'un Schiller, non potevano aver mai che una mediocre riuscita.

La tragedia de' Greci bene imitata è più analoga al nostro modo di sentire; ma la moltitudine non ne comprende il senso; e simili dilette nelle belle arti, paragonabili a quelli che si provano in mirando le statue greche, non saranno mai propri fuorchè di pochissimi intelligenti. Lessing avvertì già ch'era difficilissimo l'introdurre costumi nazionali nella commedia tedesca, per la ragione che noi non abbiamo un centro da cui la società attinga le sue maniere. Dove si desiderasse d'averne una commedia prava, io consiglierei caldamente di scriverla in versi rimati. Un maggior valore intrinseco si nasconde, senza che altri se ne avvegga, sotto una forma lavorata con maggiore artificio.

Non è però questo che più ne importa. Coltiviamo primamente la parte nobile e seria d'un'arte che debb'essere nazionale. Egli pare che il nostro genio si sia decisamente risoluto per il genere romantico. Ma ciò che attrae la moltitudine a' nostri drammi, tra lieti e commoventi, ciò che ne fa viaggiare dal Perù al Kamtschatka, e dall'istante presente al secolo della cavalleria, senza che però ne faccia mai nascere de' nostri costumi moderni e sentimentali, è sempre un falso barlume dello spirito romantico. L'intimo senso di questa poesia s'è per noi già perduto, avanti pure che se ne sia bene stabilita la forma. La fantasia degli autori ha trascorsa la regione delle chimere, e il caso li ha fatti sovente imbattere in idee più spiritose d'essi medesimi. Il titolo di dra-

mi romantici è stato così profanato così profuso, sopra tanti mendaci cartelli, a produzioni informi e vulgari, che mi debb'essere concesso di richiamarlo alla sua primitiva significanza, rimontando alla teorica ed alla storia. Ultimamente s'è cercato di far rivivere in mille guise la nostra antica poesia nazionale e le nostre vecchie tradizioni: e in vero che quivi potrebbero i poeti ritrovar germi di nuove invenzioni per le abbaglianti meraviglie de' drammi spettacolosi: ma i nobili soggetti della tragedia romantica vogliono essere attinti immediatamente dalla storia propria.

La storia, di fatto, è il terreno veramente fertile, quello ove i degni emuli di Götthe e di Schiller troverebbero ancora gloriose palme da cogliere; ma conviene che la nostra tragedia storica sia nazionale, e nazionale per la Germania tutta intera, e che non s'appigli alla vita privata di que' cavallieri o di que' piccoli Principi i quali solo esercitarono la loro influenza entro a spazio angustissimo. Convien d'avvantaggio che la tragedia sia storica con verità, che sia tratta dall'anima della scienza, e che, dissipando i folli vapori de' nostri pensieri abituali, ne faccia respirar l'aria salubre dell'Antichità. E quai magnifici quadri non offre la storia alemanna! In una immensa distanza vedi le guerre co' Romani, poi la fondazione del nostro Impero, poi il secolo luminoso e cavalleresco degl'imperatori della Casa di Svevia, poi i regni, — d'un'importanza politica più generale — de' principi d'Habsburg. Quanti eroi!; quanti eccelsi monarchi!; qual campo per un poeta il quale avesse,

come Shakspeare, la grand' arte di cogliere il lato poetico de' veraci avvenimenti, e sapesse unire la vivacità de' colori, que' colpi fermi e franchi, indizio dell'esser padroni d'un to determinato, a' pensieri uni ed al generale entusiasmo che in no li augusti interessi dell' um

FINE DELLE LEZIONI.

APPENDICE

LE OPERE TEATRALI

STATE MESSE IN DISPUTA SE SIANO

DI SHAKSPEARE (*).

LA maggior parte degli editori di Shakspeare hanno dato prova di pochissima critica ne' tentativi che fecero per contendergli certe parti delle sue opere, ed anche alcuni drammi interi. Egli è noto che Pope era inclinatissimo a tenere diverse scene per giunte immaginate dagli attori; ma l'opinione sua trovò pochi aderenti. Nondimeno, nel *Cimbelino*, anche Steevens s'accostò al parere di Pope in riguardo all'apparizione di Giove e delle Ombre intanto che Postumo dorme nel suo carcere. Il Nume vuole che Postumo, risvegliandosi, trovi su 'l suo seno una tavoletta dove sia scritta la profezia a cui s'annoda tutto l'intreccio del drama. Si pensa forse che Shakspeare avrebbe chiesto agli spettatori ch'eglino credessero a un miracolo senza qualche visibile cagione? È dunque necessario che la tavoletta e la profezia sieno un sogno di Postumo? I Critici non hanno posto mente a questa obbiezione. Ma i versi

de' discorsi delle Ombre parvero loro troppo cattivi da essere fattura di Shakspeare. Io credo di scorgere il motivo pe' l quale il poeta non diede quivi maggior lustro alla elocuzione. Le dette Ombre son quelle de' vecchi parenti di Postumo e de' suoi fratelli già morti da gran pezzo; la loro inquietudine sopra la sorte di lui le fa ritornare dal mondo di là: perciò conviene ch'elle parlino il linguaggio più semplice d'un tempo più antico; e fa d'uopo in oltre che le loro voci non sieno che suoni lamentosi i quali facciano tanto più risaltare le tonanti parole di Giove. Laonde Shakspeare trase un metro ch'era stato molto in uso innanzi a lui, ma che a' suoi tempi cominciava a essere dismesso, tuttochè venisse ancora adoperato nelle traduzioni de' poeti classici. In tal guisa parlavano forse le Ombre nelle traduzioni d'Omero e di Virgilio che Shakspeare avea sott'occhio. Il discorso di Giove, in quella vece, è pieno di pompa; e sì per la forma come per lo stile ha visibilissima analogia co' sonetti di Shakspeare. Se dunque altri fu tratto in sospetto da questo passo

(*) Quest'Appendice è specialmente destinata per quelli che fanno uno studio particolare della letteratura inglese.

del *Cimbelino*, ciò dipende dal non aver saputo penetrar ne' disegni del poeta e porsi nel medesimo punto di vista.

Pope avria ben voluto negare l'autenticità della *Novella d'inverno* (The Winter's Tale), uno de' parti più belli d'una fantasia non meno amabile che ardita. E perchè? Per cagione, io suppongo, de' vascelli che approdano in Boemia, e dell'intervallo di sedici anni che scorre fra il terzo e il quarto atto; intervallo che il *Tempo*, in un prologo, prega lo spettatore ad aver la compiacenza di varcare con la propria immaginativa.

Sapiamo finalmente a che dobbiamo attenerci in riguardo ai tre drammi dell'*Enrico VI*. Theobald, Warburton, e ultimamente Farmer hanno sostenuto ch'essi non erano di Shakspeare. In tal caso, domanderemmo istantemente che ci venissero mostrate le altre opere dello sconosciuto poeta che scrisse le sublimi scene della morte di Talbot, di Suffolk, di Beaufort e di York. Ma quest'asserzione è patentemente assurda; poichè, volendo ammetterla, bisognerebbe negare altresì che Shakspeare fosse l'autore del *Ricardo III*, essendo che questo drama si collega nel modo più immediato ai tre drammi precedenti, sì pe' l' soggetto, e sì per lo spirito nel quale è scritto.

Tutti li editori di Shakspeare, tranne Capell, hanno rifiutato a una voce il *Tito Andronico*, come indegno del talento di questo poeta; e nondimeno fecero sempre stampare un tal drama per servir probabilmente di scopo alle loro critiche. Il vero metodo da tenere nell'esame dell'autenticità d'un'opera è di raccogliere primamente tutte le notizie e le testimonianze istoriche,

e di ponderarle con diligenza; poi di mettere insieme tutti l'indizj cavati dalla sustanza stessa dell'opera: ma conviene prender guardia di non confundere questi due generi di prove. I Critici di Shakspeare fanno tutto il contrario; preoccupati l'animo contra un drama, cercano di giustificare l'opinione loro con veder d'allontanare i documenti storici o d'indebolarne la validità. Il *Tito Andronico* si trova nella prima edizione in foglio delle opere di Shakspeare, che fu condotta, come è noto, da Hemming e Condell, antichi amici dell'autore e suoi soci nella direzione del medesimo teatro. Ora si può mai credere ch'ei non sapessero se un drama che si trovava nel loro repertorio, fosse o non fosse di Shakspeare? O veramente, solo in questa occasione si vorrà imputare una frode a uomini dabbene i quali, non che si sieno mostrati avidi di raggruzzolare tutto ciò che correva sotto nome di Shakspeare, non fecero imprimere, per quanto appare, che i drammi di cui possedevano i manoscritti? Ma ecco ciò che più ancora è decisivo. Giorgio Meres, contemporaneo e ammiratore di Shakspeare, citò, nel 1598, il *Tito Andronico* in un catalogo delle opere di questo poeta. Per me non veggio come mai potrebbe tutto lo scetticismo della Critica invalidare una sì fatta testimonianza. Egli è il vero che questo drama è immaginato sopra una falsa idea del genere tragico; l'orrore e lo spavento profusi a troppo larga mano vi degenerano in disgusto, senza che pur lascino negli animi una profonda impressione. Vediamo qui, sott'altri nomi, la favola di Terreo e di Filomela esagerata e intrecciata con quella del banchetto d'Atréo e di Tieste e di

molte altre storie orrende. Ma non considerando che le particolarità, non si può non rinvenire in questo lavoro alquante bellezze isolate, certe immagini ardite ed anche alcuni tratti che manifestano il genio particolare di Shakspeare. Tali sono, per esempio, la gioja che sente il perfido Africano a veder la nerezza e la bruttezza del bambino, frutto del suo adulterio; la compassione che ha d'una mosca Tito Andronico, impazzato per crepacuore, e quindi il suo furore contra questo medesimo insetto allorchè si pensa di riconoscervi il Moro da lui detestato. Lampi son questi che preannunziano l'autore del *Re Lear*. E dove si potesse comprovare che Shakspeare avesse composto, nella sua prima giovinezza, un'opera debole e imperfetta, temono forse questi Critici che la sua gloria ne sarebbe per ciò oscurata? Roma fu ella men regina dell'Universo, per aver Remo saltato le sue prime mura? Trasportiamoci nella condizione di Shakspeare, al principio della sua carriera. Egli non aveva innanzi se non modelli mediocri e in picciol numero, e vedea che le opere imperfette de' suoi precursori erano applauditissime per questa ragione che nella novità d'un'arte il Pubblico è d'ordinario facile a contentare, e che l'abondanza non ha per ancora renduto il suo gusto più fino nella scelta. Come dunque non avrebbe Shakspeare sentito l'influenza del suo secolo, avanti almeno ch'egli avesse imparato ad essere più esigente verso sè stesso, e che gli fosse riuscito, esplorando più addentro nella sua mente, di scoprir tutte le ricchezze del suo ingegno? Anzi è probabilissimo ch'egli abbia fatto alcuni tentativi infruttuosi prima che trovasse

la vera strada. Il genio, in un certo modo, è infallibile e non ha bisogno di ricever lezioni; ma l'arte può ben essere imparata, nè mai s'acquista se non per via dell'uso e dell'esperienza. Ne' drammi riconosciuti per lavori di Shakspeare non si trova quasi alcuna traccia de' suoi anni di tirocinio; e pure degli anni di tirocinio n'ebbe ancor egli: ogni artista debbe averne, e massimamente quando non può studiare a una scuola già formata. È verisimile che Shakspeare cominciasse a scrivere pe' l teatro molto tempo prima dell'anno 1590, epoca in cui si suppone ordinariamente ch'egli sia entrato nella carriera drammatica; e pare che ciò facesse del 1584, in età di vent'anni, quando abbandonò il suo paese natio per condursi a Londra. Si potrebbe mai credere che un uomo dotato di così fervida immaginativa fosse rimasto ozioso per sei anni, senza crear con l'aiuto del suo ingegno d'uscire d'una spiacevole condizione? È vero che nella dedicatoria del suo poema, *Venere e Adone*, egli chiama quest'opera il primo parto della sua fantasia; ma ciò non prova nulla. Se bene egli abbia allora fatto stampare per la prima volta il citato poema, ben poteva averlo composto molto avanti; in oltre, ciò ch'egli avea scritto fino allora pe' l teatro, sembrava a lui per avventura aver troppo poco merito letterario da doverne far conto. Quanto più Shakspeare cominciò per tempo a comporre per la scena, tanto meno si può allegare l'imperfezione d'una delle sue opere qual prova del non esser quella autentica, massimamente se ci si ravvisino le impronte più specchiate del suo spirito.

Stevens fece stampar finalmente, in due volumi supplementarj, sette

drami attribuiti a Shakspeare. È da notarsi che la maggior parte delle opere di questo poeta erano state pubblicate in sua vita e co' l suo nome. Eccone il catalogo:

1.^o *Loocrino*. Le prove dell'autenticità di questo drama non sono irrepugnabili; ma le obiezioni che si allegano contra queste medesime prove, si possono ancora esse confutare. Comunque sia, una tal quistione è simile a quella del *Tito Andronico*, e la stessa risposta dee valere e per l'una e per l'altra.

2.^o *Pericle, principe di Tiro*. Dryden avéa già riconosciuto questo drama per un lavoro della giovenezza di Shakspeare, ed è suo fuor d'ogni dubbio; esso trovasi iscritto in alcune edizioni moderne. Le imperfezioni che piace a certuni di notarvi, provengono unicamente dall'esser questo soggetto cavato da una rozza Novella del vecchio poeta Gower, e dal non aver voluto Shakspeare uscir dalla sfera di lui. Quindi è ch'egli introdusse Gower medesimo su la scena, e gli fece recitare de' prologhi distesi nel suo antico linguaggio. Il sapersi così far propria una maniera estranea non indica almeno un ingegno nella sua infanzia.

3.^o *Il figliuol prodigo di Londra* (*The London Prodigal*). Se non m'inganno, Lessing affermò già che questo drama era di Shakspeare, e volle pur trasportarlo su la scena tedesca.

4.^o *La Puritana*, o sia *La Vedova di Watlingstreet*. Un letterato mio amico, praticissimo di ciò che riguarda Shakspeare, crede che questo poeta abbia voluto imitare una volta lo stile di Ben Johnson, e che per conseguenza sia questa l'origine di ciò che si trova di straordinario in così fatto lavoro. Ammessa una tale

supposizione, l'esame dell'accennato drama richiederebbe sottilissima critica.

5.^o *Tomaso lord Cromwell*.

6.^o *Sir Giovanni Oldcastle*, Parte I.

7.^o *Una tragedia nell'Yorkshire* (*A Yorkshire tragedy*).

Non solamente questi ultimi drammi sono di Shakspeare, ma, se ben conosco, si debbono riporre nel numero dell'opere sue più mature e più perfette. Steevens conchiude con ammettere presso a poco la loro autenticità, non meno che quella de' precedenti, salvo il *Loocrino*; ma ne parla con gran disprezzo, e come di produzioni prive di qualunque sorta di merito; tuttavia le sue sentenze finali non sono nè decisive nè appoggiate a ingegnose osservazioni. Io sarei curioso di sapere qual giudizio avrebbe dato questo Critico intorno a' capolavori di Shakspeare riconosciuti per tali, s'egli non avesse seguito che il suo proprio sentimento, e se l'opinione pubblica non lo avesse costretto all'ammirazione. *Tomaso lord Cromwell* e *Sir Giovanni Oldcastle* sono drammi biografici, e veri modelli in questo genere. La prima di queste opere si annoda, pe' l suo soggetto, all'*Enrico VIII*, l'altra all'*Enrico V*. Manca la seconda parte del *Sir Giovanni Oldcastle*; ignoro se per ventura sia stata rinvenuta, in Inghilterra, in qualche esemplare dell'antica edizione, o vero s'ella sia irreparabilmente smarrita. La *Tragedia nell'Yorkshire* è una tragedia urbana in un atto; è la storia d'un ammazzamento messa in drama. Il suo effetto è violento; ed è cosa notevolissima il vedere come Shakspeare abbia saputo trattar poeticamente anche un soggetto così fatto.

Furono attribuite a Shakspeare anche le opere seguenti: 1.^o *Il diavolo di bell'umore d'Edmonton*, comedia in un atto, che fu ristampata fra i vecchi drammi di Dodley. Ci ha di fatto qualche apparenza che tal lavoro sia di Shakspeare; fra l'altre cose, ci si vede comparire un locandiere che simiglia in tutto e per tutto a quello delle *Donne di buon umore di Windsor*: a ogni modo, non è che uno schizzo, spiritoso in vero, ma gettato su la carta così di fretta e con leggerissimi colpi. 2.^o *L'accusa di Paride*; 3.^o *La nascita di Merlino*; 4.^o *Edoardo III*; 5.^o *La bella Emma*; 6.^o *Mucedoro*; 7.^o *Arden di Feversham*. Io non ebbi sott'occhio nessuno di questi drammi; non posso dunque favellarne. Da certi passi staccati presumo che nel *Mucedoro* si abbia voluto trattar l'istoria popolare di Urson e Valentino, bel soggetto che fu maneggiato anche da Lope de Vega. *Arden di Feversham* debb'essere una tragedia su la storia d'un uomo da cui discendeva Shakspeare per linea materna. Sarebbe questa una congettura in favore della sua autenticità, purchè il drama stesso non la contradica. Shakspeare non poteva essere alieno da ciò che si svolge nella detta tragedia; ed egli tratta con predilezione manifesta Enrico VII il quale avea concesso certi beni a' suoi

antenati in mercede de' loro servigi.

Trattando delle opere di Fletcher, io parlai della parte ch'ebbe Shakspeare ne' *Due nobili cugini*.

Finalmente, importerebbe assaissimo il poter provare che le prime bozze di alcuni drammi, rifatti poi da Shakspeare, sono sue propriamente e non d'altra mano. Sarebbe questa la miglior via per seguire il corso dello sviluppo del suo ingegno. Ciò s'applica parimente, secondo tutte le apparenze, all'antico *Re Giovanni* in due parti, che Steevens ristampò fra i *Six old plays* (Sei vecchi drammi). È cosa certa che Shakspeare era solito di ritoccare spesso un medesimo lavoro; e in particolare è noto che solo a poco a poco egli condusse l'*Amleto* alla perfezione presente.

Quando si vuol negare a Shakspeare un drama scritto de' suoi tempi, e stato a lui di buon'ora attribuito, l'equità richiederebbe che s'indicasse con qualche verisimiglianza chi ne possa essere l'autore. Si conoscono i rivali di Shakspeare nell'arte drammatica; ed allorchè que' medesimi che s'acquistarono fama, come un Lilly, un Marlow, un Heywood, pajono tanto inferiori a lui, non si può per alcun patto ammettere che l'autore d'un'opera che di lunga mano sopravanza le loro, fosse potuto restar totalmente ignorato.



N O T E
DEL
TRADUTTORE

NOTE

DEL

TRADUTTORE

NELLE presenti *Note* io già non presumo di voler dire non altro che cose nuove; sarebbe questa in letteratura e a' di nostri una ridicola pretensione: anzi dichiaro insino a ora che forse dirò solamente cose già consacrate in opere che si meritano il pubblico suffragio. Io spero che nessuno mi farà rimprovero d'allegar giudizj e testi divulgatissimi; giacchè m'è avviso che ogni tanto tempo, e come viene in taglio, sia pur utile il rimettere nell'altrui memoria i pensamenti di grand'uomini, i quali a poco a poco si perdono nell'oblio, e lasciano così risurgere le false opinioni che furono già da quelli repressi. Non basta che la voce di questi grandi uomini si sia sentita una volta; sarebbe necessario ch'ella percosse tutti i giorni le nostre orecchie. Tale è lo scopo a che tendono le mie citazioni. Laonde, tutte le volte che mi sarà possibile, contrapporrò immediatamente le opinioni di celebrati scrittori alle opinioni del signor Schlegel; poichè la semplice autorità loro avrà eziandio molto maggior peso di tutto quanto si potrebbe dire da me, che mai forse non diedi tal saggio da po-

termi conciliare intera l'altrui fiducia. E fra questi scrittori, sempre citerò più volentiermente li stranieri, come quelli i quali, giudicando delle cose nostre, non possono venir presi in sospetto di parzialità. Bene io temo che la mia poca erudizione, come già dissi altrove, non mi presterà tutte l'armi che sono necessarie per cimentarsi con un Critico così gagliardo e agguerrito, come è il signor Guglielmo Schlegel; ma se non potrò dall'impresa mia riportar lode, spero almeno che nè pur biasimo me ne debba seguire appresso de' cortesi lettori italiani, a' quali offro in tributo la mia buona intenzione.

(1) *Pag. 27.* — Il Metastasio nelle sue lettere, e soprattutto nella traduzione della Poetica d'Aristotele, parla de' Greci con quella venerazione ond'egli era debitore a così grandi maestri i quali furongli scorta e lume a salire su la cima del Parnaso; e se le sue considerazioni intorno alla Poetica d'Aristotele tendono a sorreggere il sistema ideato da esso pe' melodrama, non si può inferirne per questo ch'egli abbia giudicato i Greci *da pedante*, ma dir si dee piuttosto

ch'egli si valse di quella sottigliezza d'ingegno che adopera il medesimo sig. Schlegel per fabbricare il sistema suo sopra li stessi modelli. Parecchie notizie circa il teatro de' Greci che troviamo nel presente *Corso di Letteratura drammatica*, le avevamo innanzi apparate ne' commenti del Metastasio alla *Poetica* d'Aristotele; in essi avevamo già lette più rose sopra le tre famose *unità*, che il sig. Schlegel ne vorrebbe dar per nuove (*V. la Lezione X*); e fino a quel passo di Quintiliano ch'egli allega intorno alla costruzione delle antiche maschere (*V. la Nota a car. 35*), e cui tiene per iscoperta sì rilevante, ch'egli non vuol concedere a Voltaire l'onore tampoco d'averne avuto cognizione, è letteralmente rapportato dal Metastasio (*). È vero per altro che questi concorda nell'opinione di Voltaire.

(a) *Pag. 38.* — Io mi servo, in questa traduzione, del vocabolo *Melodrama* nel significato d'*Opera in musica*. Nella *Lezione X*, verso la fine, si vedrà che i Francesi per *Melodrama* intendono nn'altra cosa, e i Tedeschi nn'altra ancora. — Parimente mi conviene avvertire che la parola *Drama* è da me frequentemente usata in senso generico, e al modo che i Francesi adoperano la voce *Pièce*.

(3) *Pag. 41.* — Il sig. marchese Giuseppe Haus, in una Memoria intitolata *De tragediarum officio*, ha dato una spiegazione novella di questo passo. Egli dimostra che il greco filosofo dichiara la purificazione da lui voluta nella tragedia, non solo nell'ultimo libro della *Politica*, ma

in due ben lunghi capitoli della *Poetica* stessa. Però con la guida d'Aristotele egli afferma che la tragedia, eccitando il timore e la pietà, dee recar diletto; e che la purificazione in altro non consiste se non nell'allontanare dalla tragedia tutto ciò ch'è interamente scelerato, disonesto, senza decoro: in breve, tutto ciò che può togliere, alterare, turbare il piacere che nasce dai due affetti eccitati, timore e misericordia. — *La Biblioteca italiana* (*), ove leggesi tale notizia, soggiunge: « Questa interpretazione è nuova, ma di somma importanza; giacchè può dirizzare li autori di tragedie nella scelta degli argomenti e nella condotta della stessa tragedia. »

(4) *Pag. 42.* — La quistione intorno al piacere prodotto dalla tragedia è stata filosoficamente discussa da Erasmo Darwin in un dialogo annesso al Canto II degli *Amori delle Piante*.

(5) *Pag. 90.* — Perchè dunque scegliere appunto questa tragedia per mettere Euripide a confronto degli altri due poeti? A mostrare il merito rispettivo di questi sommi Tragici, non era certamente necessario l'esaminarli in uno stesso soggetto trattato da tutti e tre: questo criterio è fallacissimo. Sofocle tanto superiore ad Euripide nell'*Elettra*, quanto mai non perde egli di tale superiorità dove si paragoni, per esempio, l'effetto generale delle sue *Trachinie* con quello dell'*Alceste* o dell'*Ippolito* del suo rivale? Di più, ci ha parecchi Critici i quali dubitano fortemente che l'*Elettra* sia lavoro d'Euripide, e non senza ragione la giudicano parto

(*) Estratto della *Poetica* d'Aristotele, pag. 122. — Venezia, presso A. Zatta, 1783.

(*) Num. X, ottobre 1816, a car. 62.

di qualche poeta molto a lui posteriore.

(6) *Pag. 120.* — A quest'asserzione del sig. Schlegel, corroborata da nessuna autorità, giova contraporre quello che dice sovra buone testimonianze, se pure non pigliò sbaglio, il nostro Quadrio. « Tutti questi compoimeoti (*i Mimi di Sofrone*) scritti furono io lingua dorica e in versi, come apparisce da pezzi ritrovati in Demetrio e in Ateno. Aristotele stesso li chiama *Emmetrous logous*, o sia *Discorsi metrici*; onde s'ingannarono coloro che li credettero in prosa scritti (*). »

(7) *Pag. 121.* — La modestia con la quale parla il sig. Schlegel del teatro comico tedesco, è un esempio quanto più raro oggidì, tanto più degno di lode. Egli consiglia alla nostra nazione la commedia versificata ed anche rimata. Ottimo per avventura sarà questo suo consiglio, nè tocca a noi di esaminarlo, poichè ci è avviso che nel fatto delle lingue, della loro indole, e dell'intime loro proprietà, non possa alcuno straniero presumere di portar giudizio; ma, per rispetto alla commedia italiana, non sarà forse poi inutile il ventilare alquanto una tale quistione. Pare che le nostre più antiche commedie fossero distese in versi; di fatto si ha notizia d'una commedia intitolata *La Floriana*, scritta forse nel principio del secolo XV, in cui si trovano lunghi tratti in terza rima, stanze di otto versi endecasillabi, ed altre stanze di versi più corti. Anche il Bojardo, Ascanio Cacciaconti, Pietro Raneoni, Pier Ant. Legacci, Mariaò Maniscalco, ec., composero diverse commedie in terza rima; e Ber-

nardo Accolti ne fece una in ottave. Dopo questi veone l'Ariosto, il quale non trovando adattata al genere comico nè la terza rima, nè l'ottava, scrisse le sue prime due commedie in prosa; ma sia che una tale novità spiacesse a' suoi contemporanei per la sola ragione ch'era una novità, sia che a lui medesimo paresse, dovere il verso accrescer vaghezza a simili componimenti, ei le rifece in versi endecasillabi sdruccioli, sciolti però da ogni rima. Io questo medesimo metro sono composte le altre commedie del gran Ferrarese. Ma Ercole Bentivoglio (che dal Varchi è riputato emulo dell'Ariosto come scrittore di commedie, e ad esso superiore dal Doni) disapprovò questa maniera di verso, e vi sostituì l'endecasillabo piano, tessuto in guisa che a pena si può dire che si diversifichi dal periodo prosastico. Ma nè pur questa sorta di versificazione piacque all'universale, dimodochè varj poeti tornarono a comporre commedie in terza rima e in altri metri; e Luigi Alamanni inventò per fisco certi sdruccioli di sedici sillabe, i quali ebbero infelice successo. E così di mano in mano e sempre tentando si continuò di tentare diversi metri, senza mai determinarne alcuno. Ma fra tanto Bernardo Divizio da Bibbiena aveva messa in onore la prosa con la sua *Calandria*; e il Machiavelli, dopo d'aver sperimentato anch'egli in una commedia senza titolo la mescolanza de' metri, fu dal gusto e dalla ragione disuaso da questo modo sregolato, e tutte in prosa distese le altre sue commedie, pregevolissime pe' tempi in che furono dettate. L'esempio del Machiavelli fu seguitato per lungo tempo da molti altri poeti rinomatissimi, infino alla

(*) *Storia e ragione d'ogni poeta*, Vol. III, parte II, pag. 188.

metà dello scorso secolo in circa, se bene di quando in quando sieno comparse ancora alcune comedie in versi. Finalmente si fece innanzi il riformatore della comedia italiana, Carlo Goldoni, il quale rinnovò la terza rima nella *Scuola di ballo*, e introdusse in varie altre composizioni il verso martelliano; ma, comechè paresse che quest'ultima foggia di verso pigliasse piede, tuttavia li uditori ne furono prestamente ristucchi, e bisognò ch'egli si rivolgesse alla prosa, in cui compose quasichè tutte le sue comedie più stimate. D'allora in poi la prosa fu il linguaggio preferito per la comedia; e, quantunque si sieno rinnovellati alcuni tentativi di comedie versificate, e si sia pure sperimentato il verso endecasillabo commisto al settenario, — ch'è forse la forma metrica più conveniente —, nondimeno la prosa non perdette mai il favore del Pubblico, sicchè da molti anni in quà non solamente non si veggono più comedie in verso, ma parecchi scrittori si sono pur dati a ridurre in prosa li stessi martelliani del Goldoni, e il buon successo giustificò il loro ardimento. Se dunque il voto d'una nazione può aver qualche peso nelle cose che sono ad essa destinate, e nelle quali ella è il primo e il più formidabile giudice, pare che la comedia italiana debba essere scritta in prosa. Non è la commodità degli autori, non il capriccio de' comedianti, che le abbia data questa forma, ma sì bene l'esito sfortunato d'ogni guisa di versificazione, tentata per tre secoli dall'incerto e non mai pago ingegno di tanti poeti. — A noi potrebbe qui bastar di dedurre questa conchinsione dall'evidenza del fatto; ma vogliam pure indagare se vi concorra

la ragione. Il linguaggio della comedia, come avverte sensatamente anche il sig. Schlegel, non dee scostarsi, per quanto è possibile, da quello della vita commune. Ecco pertanto già sbandita da questo linguaggio la rima, poichè non v'ha nulla che più s'allontani dal parlar corrente, che un determinato ritorno de' medesimi suoni; ed eccoci ridotti al semplice verso sciolto. Ma il nostro verso sciolto è così sdegnoso, che non soffrirebbe di presentarsi senza la pompa de' più splendidi ornamenti poetici, in compenso della rima ond'è privo; e l'orecchio italiano è così delicato, che messo al partito di udire una versificazione stemperata, languida, disarmonica, o una prosa corretta e disinvolta, egli si getta subito a questa, senza una minima esitazione. Dunque l'uso della prosa nella comedia italiana è un secreto suggerimento della natura, che fu tardi, ma finalmente compreso, ed a cui i nostri poeti avrebbero assai più per tempo obedito, se dall'una parte la superstiziosa imitazione de' Greci e de' Latini, e dall'altra il grande amore che regnò sì lungamente in Italia d'ornar di versi tutte le produzioni del pensiero, non li avessero fatti renitenti. Noi siamo perciò di parere che la parte poetica della comedia debba essere intima, o vogliam dire che debba consistere nella invenzione, nell'ordinatura del soggetto, e nella creazione delle così dette situazioni drammatiche; ma che prosaica abbia a essere il suo abito esterno, ond'ella vie più s'avvicini in apparenza al tenore della vita ordinaria, talmente che, se la comedia ha perduto l'antica maschera onde si coprivano il volto i suoi personaggi, ne ricca in quella vece una

nuova, più naturale, tutta sua propria; ed è questa la prosa che copre la poesia. (*)

(8) Pag. 137. — V. la *Nota* 6.

(9) Pag. 146. — Merita d'esser qui rapportato il giudizio che pronunzia il signor Simonde de Sismondi intorno a questa tragedia (*Sofonisba*), che fu la prima a spargere di gran luce il teatro italiano, e che precorse d'un secolo il risurgimento del teatro francese.

« Il più bel titolo di gloria del Trissino (dic'egli) è la sua *Sofonisba*, ch'è tenuta per la prima tragedia regolare scritta dopo il risurgimento dell'arte, e che si potrebbe ancora con più giusta ragione riputar per l'ultima delle tragedie dell'Antichità, tanto fedelmente essa è lavorata su le tragedie greche, e specialmente su quelle d'Enripide. Le manca, è vero, il genio che ispirava i creatori del teatro d'Atene; le manca una nobiltà più sostenuta nel carattere de' personaggi principali: ma il Trissino seppe qui congiungere ad una scrupolosa imitazione degli antichi una vera sensibilità, e gli riuscì di far versare delle lacrime Senza dubbio, sarebbe facile moltiplicar le critiche intorno a questa composizione scritta nell'infanzia dell'arte e nell'ignoranza del teatro . . . ; pur siccome non v'ha persona che di leggieri non possa notarne i difetti, così non è da temere che alcuno li imiti: ma dee a tutti dolere che non si sia tratto miglior profitto dagli esempj greci che dava il Trissino su la scena

moderna. Il suo Coro soprattutto è assolutamente immaginato nello spirito e nel carattere antico La poesia del Trissino è parimente degna d'elogio: egli avea veduto che i Greci ne' loro capi d'opera volevano che la tragedia fosse tutt'altra cosa che un nobile conversare; ch'essi prodigalizzavano la ricchezza de' metri variati che somministrava loro la bella lingua nativa secondo i diversi stati in che mettevano i loro personaggi; che ora si contentavano de' giambi i quali davano solamente un po' più di numero all'eloquenza, e ora s'inalzavano alle strofe liriche più armoniose; egli avea pur veduto ch'essi proporzionavano i voli della loro immaginazione al metro di cui si servivano; che il loro linguaggio ora era quello dell'oratore e ora quello del poeta, e che si sollevavano nelle strofe liriche sino alle immagini più ardite. Il Trissino solo, fra i loro imitatori moderni, ha conservata questa varietà. Il linguaggio abituale de' suoi eroi è in versi sciolti; ma, secondo le passioni ch'egli vuole esprimere, egli s'inalza alle forme più variate dell'ode o della canzone (*); e con questo linguaggio poetico egli fa riconoscere che il piacere del teatro non istà tutto intero nella imitazione della natura, ma eziandio nel bello ideale, nell'universo poetico ch'egli vi sostituisce. Finalmente il Trissino, al pari de' Greci, non trattò un intrigo domestico (*de boudoir*), ma una grande rivoluzione di Stato: la caduta d'un antico Regno e le pubbliche sciagure d'una eroina che all'orgoglio del trono univa i sentimenti e le virtù d'una cittadina cartaginese. Egli mise

(*) V. anche negli *Elementi di poesia compilati da Giovanni Gherardini*, sotto al cap. della *COMEDIA*, l'art. IV, dello *Stile*, a car. 349-350 dell'ediz. d'Andréa Molina, Milano 1841.

(*) Alcune volte di fatto egli fu uso de' settenarij, ed ancora delle rime.

innanzi agli occhi quest'azione, con molto più d'evidenza che non fecero i poeti che sono venuti dopo di lui.» (*).

Il giudicio pronunziato dal sig. Ginguené su questa medesima tragedia non è meno favorevole alla riputazione letteraria del Trissino. In tal modo egli esprime il suo parere:

« Le bellezze del soggetto della *Sofonisba* sono facili ad afferrare; le difficoltà e li scogli furono ottimamente dimostrati da Voltaire, il qual pure non seppe totalmente evitarli. Ma sono essi, pressochè tutti, relativi al complicato sistema del nostro teatro: a rincontro, nel semplice sistema de' Greci, che il Trissino cercò d'imitare, sono assai minori, o per poco spariscono ancora intrinsecamente. La sua favola è felicemente condotta, si annoda e si sviluppa con molta naturalezza; li avvenimenti vi nascono come spontaneamente li uni da li altri, infino a quello scioglimento veramente tragico, dove il poeta seppe ridurre, ad esempio degli antichi, tutto ciò che può destare la pietà. La regola delle tre unità è rigorosamente osservata; i caratteri sono tutti drammatici, e contrastano naturalmente fra loro. Sofonisba è saggia, religiosa e modesta; Massinissa è ardente e audace; Scipione, nobile, riservato e politico; Lelio ha grandezza; Catone parla e opera da vero Romano; Siface mostra dignità nelle sue sventure; Erminia è tenera e dedicata a Sofonisba; il Coro finalmente è quale Orazio lo vuole, e qual si trova ne' Tragici greci. » (**)

(*) *De la Littérature du midi de l'Europe*, par J. C. L. Simonde de Sismondi, T. II, p. 191, etc.

(**) *Histoire littéraire d'Italie*, par P. L. Ginguené, etc., T. VI, p. 32.

Così parlano di questa prima stella che brillò su le scene italiane quelli stranieri, l'animo de' quali non è preoccupato da passione o da torti giudizj per conto delle nostre cose. Quelli poi che bramassero di vedere uno de' migliori esami critici che si sieno fatti intorno alla *Sofonisba* da scrittori italiani, leggano il *Ragionamento sopra l'origine e progresso del teatro d'Italia dalla decadenza dell'Impero romano fino al secolo XVI*, premesso al Tomo I del Teatro italiano antico, dalla pagina XXXIII alla pagina XLIV; e riconosceranno se il sig. Schlegel abbia ragion di dire, senza restrizione alcuna, che *li stessi dotti che più raccomandano la imitazione de' modelli classici, giudicano la Sofonisba un tristo frutto di penosa fatica*.

(10) Pag. 146. — Il sig. Schlegel ripone nella medesima classe l'*Aminta* e il *Pastor fido*, e manifesta tutta l'ammirazione sua pe' l' secondo. Innanzi innanzi a me pare che non si possano confondere insieme queste due produzioni, senza cader nell' errore di quelli che vollero mettere a confronto la *Gerusalemme liberata* con l'*Orlando furioso*. Vero è che nell' una e nell' altra i personaggi operanti sono pastori; ma nell'*Aminta* la vita rustica ideale è presentata nella sua più schietta semplicità; l'immenso amore d'Aminta e la straordinaria ritrosia di Silvia ne formano tutto l'intreccio, senza che vi sia annessato nessun avvenimento che trasporti la nostra immaginazione fuor dell'angusto cerchio entro il quale piazze al poeta d'ag girarsi: nel *Pastor fido*, all'incontro, la base dell'azione eretta sopra un oracolo, il Destino che ne regola tutto l'andamento, l'introduzione de' Sacerdoti, e la lugubre pompa d'un

nmano sacrificio, danno alla favola il carattere della vera tragedia, e fanno sì che lo spettatore cerchi piuttosto di vedere i terribili casi degli scettrati eroi fatti segno al pugnale di Melpomene, che non le nmili vicende d'innocenti abitatori d'Arcadia. Oltrechè, se dall'una parte il Guarini inalza il suo soggetto infino allo splendore della tragedia, lo abbassa dall'altra infino alla trivialità della farsa per mezzo di quello ch'egli fa dire e operare a Corisca e al Satiro, vecchio amante di essa. È vero altresì che l'autore medesimo ebbe la pretensione di gareggiar co' Tasso nel genere pastorale, e ch'egli con quest'animo si mise intorno al *Pastor fido*; ma, sendogli alla fine il suo lavoro riuscito fra mano un componimento assai diverso da quello ch'egli presumea d'avanzare, non che d'eguagliare, fu costretto di porlo sotto l'ombra del titolo di *tragicomedia*. Poichè dunque l'*Aminta* e il *Pastor fido* sono composti in un genere differente, m'è avviso che il lodare infinitamente l'uno non debba escludere di poter infinitamente lodare ancor l'altro, senza che perciò nessuno di loro ne rimanga punto oscurato. Ma pure, giacchè finora si vollero porre queste due mirabili produzioni su la medesima bilancia, prego il lettore di volgere un rapido sguardo così a que' pregi come a que' difetti rispettivi che vi si possono notare in generale e indipendentemente dal genere che le distingue. Sotto due aspetti si debbono esse riguardare: o come opere destinate alla rappresentazione, o come semplici componimenti riserbati alla lettura, e dove si vuole soprattutto aver l'occhio agli ornamenti della poesia, alla lingua e allo stile. Come opera destinata

alla rappresentazione, il *Pastor fido* dee subito ceder la mano all'*Aminta* per la troppa sua lunghezza; questo, calcolando così all'ingrosso, oltrepassa di poco i due mila versi; quello i settemila. Ma ciò che nel *Pastor fido* è specialmente contrario al teatro, egli è la sfrontatezza e l'indecenza che si osservano non pure nel protervo Satiro e nella salace Corisca, ma eziandio nella giovinetta Dorinda: i vezzi ch'ella impiega per ridurre alle sue voglie il freddo Silvio, sono così lontani dal ritegno d'una donzella e dal virgineo pudore, che niente altro le manca per simigliare in tutto alla lasciva Licenia introdotta nel greco romanzo di *Dafni e Cloe*, se non se l'esperimento a cui ella assuggetta lo innocente Dafni per iniziarlo ne' misteri d'amore. Non ricorderò qui nè la lentezza del dialogo, nè la sconnessione delle scene, nè le vane digressioni, nè l'abuso delle sentenze, nè ad ogni poco il riposo dell'azione; giacchè di tali difetti non è affatto esente nè pure l'*Aminta*: ma nell'*Aminta* l'amore non degenera mai in licenza; la purità de' costumi non è mai appannata dalla corrosione de' sensi; i caratteri sono tutti dipinti con una delicatezza che ti rapisce in estasi soavissima. L'interesse a cui mira il *Pastor fido* è forse maggiore di quello onde s'accontenta l'*Aminta*; ma nel primo è sospeso a ogni tratto dalla verbosità de' personaggi, interrotto dalle circostanze episodiche, represso dalla eterogeneità d'alcuni caratteri: nel secondo la grande semplicità dell'intreccio non lascia un momento perder d'occhio il protagonista, e l'anima è sempre dolcemente commossa. Aggiungasi ancora che molte bellezze onde risplende il componimento del

Guarini, furono da lui tolte al suo rivale: così, per esempio, quel crudo Silvio, il quale allora soltanto si risolve di corrispondere all'amore di Dorinda quand'ella è stata da lui gravemente ferita e la mira in preda ad acerbissimi dolori, ne chiama tosto alla memoria la durezza di Silvia che solo dà segno d'aver anche ella un cuore capace d'amare, quando crede che Aminta sia spento: se non che in Silvio veggiamo un subitaneo cambiamento d'affetti prodotto dalla pietà o da un miracolo d'amore, e quindi non ne risulta interesse veruno; laddove in Silvia ammiriamo la fermezza per così dire eroica d'una vergine che per tema d'offendere il pudore non solamente non lascia che anima al mondo sopra la fiamma che la consuma, ma giunge a celarla a sè medesima infino al punto che, udita la morte dell'idolo suo, la picna dell'affanno infrange ogni ritegno, ed ella manifesta nel modo più commovente quanta parte occupasse del suo cuore quell'Aminta che in vista ella sprezzava. Forse dirà taluno che nel *Pastor fido* la fantasia spazia per un campo assai più vasto che non nell'*Aminta*: ma noi risponderemo che ciò prova soltanto la diversità del genere in cui scrissero i due poeti, come notammo di sopra, e che nessuna conseguenza si può dedurre intorno alla maggior perfezione dell'uno o dell'altro nel genere suo. Del resto, i grandi progressi che fece l'arte drammatica ne' tempi a noi più vicini, hanno totalmente sbandito dal teatro questi due componimenti; nondimeno a tutti piace ancora sommamente di leggerli, e finchè le Muse scalderanno il cuore umano del loro amore, durerà la gloria dell'*Aminta*

e del *Pastor fido*, nonostantechè più non possano sperar di comparire in su la scena. Ed ecco che siamo discesi a parlare di essi come lavori poetici riserbati alla lettura. In quanto alla lingua, pari ne è per avventura nell'uno e nell'altro la parità. Ma in quanto alla poesia, è uopo confessare che quella del Tasso, adorna delle più leggiadre bellezze che ne incantano ne' versi d'Anacreonte, di Mosco, di Teocrito, di Virgilio, del Petrarca, s'inalza nell'aurea sua semplicità ad un'altezza, a cui perviene pur talvolta il Guarini, ma con visibile sforzo e quasi sempre ricalcando le orme del primo. In fine, se poniamamente al loro stile, è fuor di dubbio che il Tasso si lascia lungo tratto addietro il Guarini; poichè l'esagerazione delle metafore, l'affettazione de' concetti, i giuochi delle parole, sono da quest'ultimo versati con sì larga mano, che in un subito vi si scorge la grande corruzione a cui s'affrettava quel secolo. — Tale è l'opinione mia intorno all'*Aminta* e al *Pastor fido*; e facile mi sarebbe il sostenerla con maggiori argomenti, se il sig. Ginguené soprattutto non avesse già trattato questo soggetto con impareggiabile discernimento: molto, è verò, egli esalta il *Pastor fido*; ma, parlando dell'*Aminta*, è costretto di chiamarlo il modello più perfetto del genere pastorale (*): l'analisi ch'egli offre di queste due produzioni, è, per mio avviso, la più esatta e più giudiziosa che si abbia finora; egli conchiude con queste parole: «Quando bene il genere pastorale avesse prodotto soltanto l'*Aminta* che n'è la perfezione, e il *Pastor fido* che aperse

(*) Opera citata, T. VI, p. 335.

le porte a tutti li abusi, ma dove pur brillano squisite bellezze, sarebbe questa mai sempre una ricchezza drammatica di più, e che tutta s'appartiene all'Italia. » — Non così favorevole all'*Aminta* è il giudizio che ne reca il sig. De Sismondi: ma caldo partigiano, com'egli è, della scuola romantica, la quale, non contenta d'ammirare in Shakspeare e in Calderon quel tanto che vi risplende di bello veramente e di grande, spinge il suo entusiasmo fino a idolatrarne le più mostruose irregolarità e le più manifeste stravaganze, è naturale ch'egli dovesse avere in preminenza una produzione che si reude singolare per la mescolanza d'elementi eterogenei, per l'incoerenza delle sue parti, per la seduzione che colora i suoi difetti, qual è il *Pastor fido*. Fra tutti i giudizi però che furono insino a qui dati intorno a questi due componimenti, a me pare che meriti particolare attenzione quello del nostro Parini, il qual dice: « L'*Aminta* è opera tale, che, paragonata con la *Gerusalemme*, si rimarrà in dubbio qual delle due nel rispettivo loro genere più s'accosti alla perfezione. Essa è il più nobile modello che abbia l'italiana lingua e poesia della gentilezza, del vezzo e di tutte le grazie in somma della dizione e dello stile. L'italiani Critici osano dir con ragione che niuna delle moderne lingue non ha nulla da poter mettere al pari di questo componimento, sia per riguardando alla scelta ed alla nobiltà de' pensieri adattati al costume delle persone introdotte, sia per riguardo alle natic grazie ed alla veramente greca venustà dell'espressione . . . Il Tasso nella sua *Gerusalemme*, siccome si studiò di camminare su i passi di Virgilio

massimamente, e di contendere con esso, come felicemente riuscì, così anche v'introdusse assai volte certe forme e un certo andar d'elocuzione che ha del latino, e che produce novità, e talvolta anche grandezza: ma nell'*Aminta* dovendo egli proeurare d'essere semplice per accomodarsi al costume tolto da lui ad imitare, non poté andar cercando nè parole, nè frasi, nè giri della dizione, che fossero troppo alieni dal comune linguaggio poetico già formato da' nostri grandi scrittori. Due cose adunque gli restarono a fare per rendere eccellente la sua Pastorale quanto all'elocuzione. La prima si fu di scegliere nella nostra favella quanto ci era di più pure, di più leggiadre, di più gentili parole e forme del dire; e queste accozzar poi insieme di modo che nel verso formassero un suono ed un andamento tutto semplice nello stesso tempo e tutto grazioso. L'altra cosa che egli fece, si fu di andare imitando negli eccellenti Greci, e massimamente in Anacreonte, in Mosco e in Teocrito, certe figure, certi traslati, certe imagioette, certi vezzi in somma che pajono affatto naturali, e pur sono artificiosissimi e delicati. Nella quale imitazione il Tasso si contenne veramente da quell'uomo grande che egli era; imperocchè non ricopiò già egli, nè troppo da vicino imitò; ma su 'l tronco delle greche bellezze, per così dire, innestò le sue proprie e quelle della sua lingua, di modo che ne venne un frutto nostrale di terzo sapore, talvolta anche più dolce e saporito del primo ed originario . . . La bellezza dell'*Aminta* risvegliò altri autori a trattare argomenti dello stesso genere, o di simile . . .; ma niuna giunse ad agguagliare l'*Aminta* del

Tasso nella purità della lingua e nella bellezza dello stile, fuorchè Gio. Battista Giarini nel suo *Pastor fido*, il quale non è meno dell' *Aminta* una delle più eleganti cose che abbia la poetica scendendo dai Greci fino a noi. Questi pregi però non coprono i gravi difetti che vi sono rispetto alle regole drammatiche, alla verità e giustezza de' pensieri, al costume poetico e morale, ed alla convenevolezza; per le quali cose il *Pastor fido* rimane di molto inferiore all' *Aminta*. » (*)

(11) *Pag.* 147. — La maniera con la quale s'esprime quì l'Autore mi sforza a credere ch'egli senta poco vantaggiosamente della *Mérope* del Maffei. Tuttavia un altro straniero, non meno celebre di esso per opere d'ingegno e d'erudizione, — il sig. Ginguené —, dice che parecchie delle bellezze che incantano li animi nella *Mérope* di Voltaire, sono dovute al poeta italiano (**); Lessing non solo fa notare tutto quello che tolse Voltaire dal Maffei, ma dimostra ancora che i suoi sforzi per correggere il suo modello non furono sempre felici (**); il sig. Giuseppe Cooper-Walker, dottissimo scrittore inglese, si compiace nel far notare che alla *Mérope* del Maffei deve il teatro della sua nazione una tragedia che onora la lingua non meno che la scena di *Douglas* di Home (**); e il celebre Ricardo Brunck scriveva al nostro Ippolito Pindemonte (da Stras-

burgo, vicino a cui, cioè in Kehl, allestivasi la superba edizione di tutte l'opere Volteriane) quanto segue: « Avrete potuto leggere nelle precedenti edizioni una lettera che scrisse Voltaire sotto un nome finto (*Monz. De la Lindelle*), nella quale egli biasimava fortemente la *Mérope* del Maffei, e dice, fra l'altre cose, che in Italia non se ne fa caso veruno. Sarebbe ciò possibile? Per me, questa tragedia m'è sembrata bellissima, e tale da non poter essere superata nel gusto antico; mi pareva che il Maffei fusse stato ispirato da Euripide. Vorrei sapere se qualche Italiano rispose a quella lettera di Voltaire, e prese a difendere il Maffei, in quella guisa che il sig. Torelli, ora defunto, prese a difendere Dante (*). » La risposta a questa lettera fu un Elogio del Maffei e un Discorso su le due *Méropi*, ove il cavallier Pindemonte con sagacissimo giudizio dimostrò che le censure del supposto M. De la Lindelle erano stolide non meno che villane. Il medesimo Pindemonte nel citato Discorso narra i grandi onori che ricevette il Maffei e la sua *Mérope* a Ginevra, in Francia, all'Università d'Oxford, alle Corti di Pietroburgo, di Londra, di Copenaghen, di Stoccolma. Il gran Pope avea tolto a tradurre nella sua lingua la *Mérope* del Maffei (non credo però che questo lavoro sia uscito per le stampe); il celebre Frérét, segretario della reale Accademia delle iscrizioni e belle lettere, la recò in francese; lo stesso Voltaire s'era posto intorno a una simile impresa, avanti che l'amor proprio non l'avesse spronato a trattare ancor egli un tal soggetto, e,

(*) *Opere di Gius. Parini* pubblicate e illustrate da Francesco Reina, Vol. VI, p. 223.

(**) Opera cit., T. VI, p. 102.

(***) V. in questo volume a car. 208, col. 1.

(****) *Memorie storiche su la tragedia italiana* di G. Cooper-Walker, versione italiana, p. 212.

(*) V. i *Discorsi* aggiunti all' *Arminio* del cav. Ippolito Pindemonte, p. 319.

scrivendo familiarmente all' amico suo Thiriot, non avea dubitato di chiamare il Maffei il *Sofocle dell'Italia*; tutte le nazioni, invagghite delle bellezze di questa tragedia, la traslatarono ne' loro idiomi, tantochè se ne conoscono versioni non pure in francese ed inglese, ma in castigliano, in tedesco, e in russo; finalmente un Inglese di sommo grido, come attesta il sig. Cooper-Walker citato poc' anzi, giunse fino a sostenere che la *Méropé* del Maffei è la più compiuta tragedia che sia al mondo (*). Io non ispingo tant' oltre l'entusiasmo; ma parmi tuttavia che un' opera, la quale destò sì grande ammirazione, potesse pur meritare dal sig. Schlegel uno sguardo più benigno; e siccome quest' ammirazione non si ristinse nella sola Italia, ma si levò del pari e in Francia e in Inghilterra, e in Ispagna, e in Germania, e in Russia, così, ragionando più dirittamente, il sig. Schlegel avrebbe dovuto concludere che un sì prodigioso successo ben mostrava che la *Méropé* del Maffei era produzione da poter onorevolmente gareggiare con le migliori che vantassero le altre nazioni.

L'Autore non fa menzione nel suo *Corso di Letteratura drammatica* se non che delle opere più famose, e quindi ricorda soltanto la *Méropé* del Maffei; ma chi avesse voluto seguir la storia del teatro italiano con maggior fedeltà, avrebbe potuto avvertire che tre altri poeti trattarono, prima del Maffei, il medesimo soggetto; e questi sono: Antonio Cavallerino, il quale diede alla sua tragedia il titolo di *Telefonte*; Giambattista Liviera, che in età di anni diciotto compose

il *Cresfonte*; e finalmente il conte Pomponio Torelli, che superò di lunga mano i precedenti scrittori nella sua *Méropé*: se questa tragedia non terminasse in un modo affatto sragionevole, ella meriterebbe d'essere citata anche oggidì con molta lode per le bellezze non comuni, sì drammatiche e sì di stile, che l'adornano. Il Torelli merita ancora d'essere rammentato, come quegli che, secondo il Maffei, fu l'ultimo de' Tragici italiani che facesse uso del Coro permanente.

(12) *Pag. 147.* — Anche taluni fra l' Italiani, per verità, non dubitarono di collocare il Metastasio fra i Tragici; ma dove ch' egli presunsero di giovare alla gloria di lui, la ridussero, non se ne avvedendo, a pericolo d'oscurarsi. « Parmi ridicolo e strano (dice il Bertola) il pretendere che Metastasio abbia fatto quello ch' egli stesso non ha mai preteso di fare. Fornito di tutti i talenti e di tutte le cognizioni necessarie onde aspirare a sì fatta gloria, ha dovuto rinunziarvi in grazia dell'uso a cui consecrati erano i suoi lavori. Ne' limiti in cui le teatrali circostanze il rinchiusero, e da cui ha egli desiderato invano di poter liberarsi, — in tali limiti si è inoltrato fin dove poteasi giungere, modello unico e maraviglioso per tutte le nazioni, per tutti i tempi (*). » — Se bene il melodrama contenga parecchi elementi della tragedia, non li possiede però tutti, ed altri in compenso ne vanta che sono suoi proprj: esso forma un genere particolare. La prima cosa adunque si procacci di ben definire che mai si voglia intendere per *melodrama*: ci si dica quali parti esso

(*) Cooper-Walker, opera citata, p. 212.

(*) *Operette in verso e in prosa dell' Abbate De Giorgi-Bertola, T. II, p. 228.*

debba avere; si stabilisca fino a che punto dee servire alla musica; si determini fino a qual segno li elementi tragici vi debbono dominare; si dichiari quali altri elementi vi deggiano o vi possano trovar luogo: e allora si avrà la vera norma onde instituir si possa un retto giudizio delle opere del Metastasio. Ciò fece con sommo intendimento il sig. Artega (*); e quindi il suo critico esame sopra il cesareo poeta è per certo nno de' più giudiziosi che si conoscano, e si lascia addietro per grande spazio quello del sig. Schlegel, il quale, sendo fondato sovra un principio falso, dee per necessità dare origine a false conseguenze. (*V. la nota 16.*)

(13) *Pag. 148.* — L'abbate Bertola rispose già da molto tempo a questa gratuita asserzione del sig. Artega, ripetuta qui dal sig. Schlegel. Ecco le sue parole: « Da' poeti greci, e non da Calderon, come vuole il sig. ab. Artega, tolse il Metastasio l'arte d'intrecciare li avvenimenti: e dagli storici e filosofi greci e latini quello squisito condimento di massime, quel lume di principj politici che sembrano al vulgo come gittati a caso, e che, usciti dalle più cupe sorgenti, furono sparsi da una maestrevolissima economia, appropriate sempre ai diversi climi, secoli, leggi, costumi. » (**)

(14) *Pag. 148.* — Questo giudizio, benchè pronunziato con acerbezza, non ci dee punto sorprendere. Il signor Schlegel, per essere fedele al suo sistema, dopo le cose greche, non dee trovar nulla di bello fuor delle opere appartenenti al genere *romantico*; e

però tutto l'entusiasmo delle sne lodi è riservato, relativamente a' moderni, per li Spagnuoli e per l'Inglese. A me pare per altro che fra il genere consacrato nelle produzioni de' Greci, e quello che si ammira ue' poeti romantici, vi possano essere altri generi iu sè pregevolissimi, come appunto ne danno ampia fede, per non parlare che d'autori italiani e drammatici, le opere del Metastasio e dell'Alfieri, ciascuno de' quali calcò un sentiero differentissimo, quantunque sembri al sig. Schlegel di vederli passeggiare accoppiati nel dominio della moderna Melpomene; il che pure non dee recar meraviglia, poichè, avendo lui diviso il regno drammatico in due sole provincie, la *classica* e la *romantica*, tutto quello ch' esce fuori de' loro confini, è posto da esso in un fascio, e tenuto per ribelle allo spirito della buona poesia. Non vorrei però che alcuno inferisse da queste mie parole che s'abbia da me in dispreggio il genere romantico. Ancor esso possiede eminentissimi pregi, nè per l'Italia è genere nuovo: nuovo è soltanto il nome che non ha guari si è voluto applicargli, poichè si sa da tutti che i retori non fanno che ridurre sotto a regole ed a particolari denominazioni ciò che fu creato dal libero genio de' sovraui scrittori. Romantica, secondo il significato che attribuisce il sig. Schlegel a questa parola, è la *Divina comedia*, romantico l'*Orlando furioso*, romantiche le *canzoni* del Petrarca, ec. ec. Laonde gran torto si hanno coloro i quali, senza pensar più avanti, si gettano a condannar questo genere, spaventati dal nuovo suon della voce con cui la nuova scuola tedesca ha creduto di poterlo specificare. Ma ciò che ancora più merita d'esser qui

(*) *V. le Rivoluzioni del teatro musicale italiano*, ec., T. I, cap. 1.^o

(**) Bertola, opera citata, T. II, pag. 225.

notato, egli è che il genere romantico non esclude il classico, e che ambedue si possono trovare accozzati insieme in una medesima opera: della qual cosa vorrei che si facessero capaci alcuni fra' nostri letterati i quali pare non v'abbiano posto mente. Nella *Gerusalemme liberata* è facile il riconoscere una sì mirabile combinazione: questo poema, in quanto alla simmetria e congruenza delle parti, alla regolarità dell'andamento, alla perfezione del tutto, è concepito nello spirito classico, o sia dell'Antichità; il quale spirito può bene accompagnar nuove forme, nuovi costumi, nuovi caratteri, ma non mai essere shandito dalle helle arti: le imprese cavalleresche che vi si descrivono, l'entusiasmo dell'onore e la nobile esaltazione dell'amore ond'esso riceve anima e fuoco, l'intervento de' Demoni, de' Maghi, delle Fate, i riti del Cristianesimo e la veneranda profondità de' suoi dogmi, gli danno tutto il vero carattere romantico. Ora in questa combinazione dei due generi (se genere può chiamarsi lo spirito romantico, cui piuttosto crederei di considerare per una qualità che non può stare da sè, ma che sempre debb'essere subordinata alle indeclinabili norme trovate da' Greci e fermate dall'esperienza di tanti secoli, poichè le sconnessioni, le diversioni, le stravaganze che spesso ci offendono in Calderon e Shakspeare, non sono già li elementi che lo costituiscono, ma ben ne potrebbero essere i difetti); in questa combinazione, io dico, d'onde risulta un terzo genere, parmi di vedere la più grande perfezione a cui possa giungere la poesia; e, se non vado errato, sono appunto in questo terzo genere imaginati ed eseguiti i

melodrami del Metastasio, per quanto comporta e la qualità di tali composizioni, e l'indole de' soggetti ch'egli prese a trattare. — Rispetto poi alle tragedie dell'Alfieri, noi vi scorgiamo bensì quella severità di precetti che il genio delle arti avèa dettati agli antichi; ma traendo profitto così dalle moderne dottrine, come dai progressi della civiltà, e sempre mirando allo scopo ch'egli si prefisse, gli riuscì di modificarli in modo, che le sue tragedie, mentre presentano l'antica semplicità e partecipano insieme di quel movimento che si ammira ne' *capi d'opera* francesi, e di quelle particolari arditezze onde mai non sarà spenta la gloria di Shakspeare, formano un genere nuovo, tutto suo proprio, ed il cui merito intrinseco è dimostrato abbastanza dall'aver dovuto ceder loro il luogo su le nostre scene le più vantate produzioni straniere. — Ma nella tragedia greca, oltre la simmetria e congruenza delle parti, la regolarità dell'andamento, la perfezione del tutto (in cui mi pare che veramente consista il genere classico applicabile a tutte le helle arti, come già dissi), regna pure un bello ideale, relativo alla maniera di dipingere i caratteri o costumi che si vogliono chiamare. Questo bello ideale però non è unico; quello dell'antichità è differente da quello del medio evo, e a' di nostri è forza dare a' caratteri un altro colorito, in armonia co' presenti costumi e con le presenti cognizioni, senza che per questo ne rimanga offesa nè la natura, nè la ragione. Ma non solo il bello ideale è diverso ne' diversi periodi de' secoli, ma è diverso parimente appresso i diversi popoli. Laonde, per quanto io stimo, dato pure che nelle opere del

Metastasio e dell'Alfieri non risplenda nè il bello ideale greco, nè il bello ideale romantico, non si può fondare in questo ragione alcuna per biasimarle, purchè vi risplenda un'altra specie di bello ideale conforme all'odierno modo di sentire, e purchè i loro caratteri non sieno in aperta contraddizione con quelli tramandatici dall'istoria o dalla mitologia. Ora quest'altra specie di bello ideale è visibile a chiunque ha occhi ne' due nostri Dramatici, se bene diversamente modificato appresso ciascuno di loro, e in ambedue secondo i diversi soggetti da essi trattati. — Finalmente la tragedia greca ha pure, secondo il sig. Schlegel, un'unità ideale, la quale, se compreso hobenell'insegnamenti suoi, consiste nella forza del Destino. Ma egli dice che questa unità non si trova nelle opere del Metastasio e dell'Alfieri. Ora, siccome a me pare, per contrariu, ch'essa trovisi, a cagion di esempio, nella *Didone* e nel *Demofoonte*, nel *Polinice* e nell'*Oreste*, ec., così m'è forza conchiudere o ch'io non mi sono fatto una esatta idèa di ciò che dice in questo proposito il sig. Schlegel, o ch'egli non pose mente alle accennate composizioni. A ogni modo, io penso che un poeta moderno il quale o non si pigli carico di regolar le sue tragedie con la forza del Destino, o che ad arte la nasconda, non debba esserne rimproverato; giacchè questa forza superiore alla Divinità stessa è contraria alle opinioni d'oggiorno, e l'esperienza ne prova che dove le opere teatrali non concilino destramente (cioè come fecero appunto li stessi Greci a' tempi loro) la verità storica con le opinioni dominanti, l'interesse è notabilmente scemato, per non dire distrutto. Del

resto, se dall'una parte simili dispute sono eterne, sì perchè di rado s'arriva a intendersi, e sì perchè rimane sempre qualche cosa da non potersi esattamente determinare, e ch'è soggetto a infinite eccezioni e contraddizioni, — dall'altra parte non somministrano un criterio sicuro e costante per giudicare il merito d'un'opera. Tale è il difetto di tutti i sistemi che non si possono fondare sopra verità matematiche, ed i quali non arrivano mai ad abbracciare l'universalità delle cose, per bene immaginarle che appaiano. Qualunque sia il genere in cui un'opera è scritta, qualunque sia lo spirito ond'è animata, la norma più certa, al parer mio, per istabilirne il valore, relativo ai tempi ed alle circostanze, è l'effetto; quanto poi al suo valore assoluto, in mancanza d'una regola infallibile positiva, è forza ricorrere al metodo negativo, cioè dimostrare che non vi esistono i difetti che altri le appone. Giusta la prima norma, le opere del Metastasio e dell'Alfieri non hanno da invidiare la sorte di verun'altra: fino a qual segno possa essere loro favorevole il secondo metodo, m'ingegnerò, secondo la mia possibilità, di far manifesto nelle seguenti Note.

(15) Pag. 148. — Il sig. Schlegel, troppo severo altrove co'l Metastasio, è qui forse troppo liberale. La elocuzione del Metastasio è venusta, armoniosa, facile; ma sì di leggieri non la chiameranno *pura* i profondi conoscitori della nostra favella: egli adopera alquante voci che non sono autenticate dall'uso d'autori de' buoni secoli; egli usurpa varj modi che sentono del francese: in fine la sua frase non va sempre esente da difetti che si notano ne' *seicentisti*. Noi ammiriamo

il Metastasio, ma la nostr'ammirazione non ci porta alla cecità.

(16) *Pag. 149.* — Abbiamo già detto nella *Nota 12* ch'è un errore il voler considerare le opere del Metastasio come tragedie: ma giacchè l'Autore ne riconduce alla medesima quistione, aggiungeremo al presente che il sig. De Sismondi non diede nell'errore di lui, e riferiremo ancora il giudizio suo, tanto per corroborare di così forte autorità l'opinione nostra, quanto perchè si veggia come due celebri uomini fautori entrambi della medesima scuola, — la romantica —, sentano oppostamente in un medesimo oggetto, e traggano quindi motivo i lettori di non credere più che tanto agli oracoli de' Critici, ma di rimettersi in quella vece a un giudice più sicuro, — la propria coscienza —. «Nessuno fra li scrittori italiani (egli dice) fu per avventura più compitamente poeta del Metastasio; nessuno per avventura congiunse una maggiore mobilità nell'immaginazione, una maggiore delicatezza nella sensibilità, ad un maggiore incanto nella favella; nessuno per avventura fu pittore più grazioso di lui, mediante il solo suo stile, e musico più lusinghiero per l'orecchio.... Il Metastasio volle essere, e fu il poeta del melodrama; e in questa limitata carriera egli superò tutto quanto la sua nazione medesima, tutto quanto verun'altra nazione produsse mai di più singolare. Egli conobbe, egli colse con precisione così l'indole del teatro a cui si destinava, come il suo proprio ingegno; e in un genere nel quale forse nessun altro poeta s'acquistò vera gloria, egli diede le poesie più nazionali che possenga l'Italia, quelle che più profon-

damente sono scolpite nella memoria di tutto il popolo... I precedenti autori di melodrami, ondeggando fra l'imitazione de' Tragici greci, de' francesi, talvolta degli spagnuoli, e de' poeti pastorali dell'Italia, non avevano riconosciuto quali fossero le leggi proprie di questo genere; il Metastasio le stabilì con mano sicura, e senza temer le accuse d'una critica pedantesca. Lontano dall'assuggettarsi all'unità di luogo, egli volle cambiar sovente la scena, poichè lo splendore delle decorazioni e de' colpi teatrali doveva aver parte nella magia dell'Opera. Egli osservò più fedelmente l'unità di tempo; ma nondimeno estese i limiti che le erano prescritti, in guisa che fece entrare nello spazio di ventiquattr'ore vicende, pompe e cerimonie, quante bramar ne possano li spettatori. Finalmente ei limitò l'unità d'azione, stante la necessità che gli era imposta d'impiegar su'l teatro tre *amorosi* e tre *amorse* che il maestro di cappella volèa mettere in contrasto. Egli diede a quasi tutti i suoi drammi un lieto scioglimento, perocchè quel languore dell'anima ch'è prodotto dalla musica, sarebbe stato turbato da commozioni troppo forti e troppo dolorose; egli unì, mercè d'un'arte maravigliosa, mercè d'un'arte che niuno possedette al medesimo grado di esso, la naturalezza dell'espressione a tutta l'elevatezza, a tutta la ricchezza della poesia lirica; ed egli seppe trovar nelle parole e nella lingua un'armonia che ti rapisce a te stesso, e che i più sublimi concetti di Pergolesi doveano contentarsi di conservar fedelmente... Il Metastasio, animato da un vivo sentimento musicale, avèa subordinata l'arte ch'egli

esercitava, a questo sentimento. La musica, così ricca per esprimere li affetti, non può dipingere le situazioni; ella diventerebbe ridicola se volesse arrogarsi d'assumere un carattere conforme a' costumi e al linguaggio di ciascun popolo; e ne disgusterebbe se diventasse selvaggia per esprimere la barbarie, se, cantando l'amore, conservasse a' Romani il loro orgoglio, agli Orientali il loro despotismo. Laonde il Metastasio, presentando in certo modo questa uniformità della musica, non seguì i suoi personaggi in Roma, nella Grecia, nell'Oriente..., ma diede loro costumi, caratteri, passioni, che da per tutto s'assomigliano.... Se dunque non si perda di vista che il Metastasio scrisse de' melodrami, che le commozioni da lui destate debbono esser tutte musicali, e che mai non vogliono esser tanto forti da lasciare un profondo dolore nel cuore, non si potrà fargli rimprovero nè della sua mollezza, nè del suo mondo ideale, nè delle sue felici catastrofi; si comprenderà che questi sono difetti del genere, e non suoi; — e si riconoscerà ch'egli possedette eziandio le bellezze del genere in grado sovrano; che seppe aprire i suoi spettacoli in un modo grandioso che colpisce i sensi e che si cattiva l'attenzione; che conobbe il segreto d'esporre chiaramente un'azione quasi sempre complicata, e d'introdurre subitamente li spettatori infin nel centro di essa; ch'ebbe un'arte infinita per trovare e variare situazioni che tirano a sè l'altrui mente; ch'eccita, direm quasi, a suo piacimento un interesse appassionato con la sua maniera d'annodare una favola; che fa parlare all'amore il linguaggio più tenero e più commo-

vente; ch'esprime ancora con grande verità que' sentimenti soprannaturali di lealtà, d'amor filiale, di carità di patria, a' quali egli attribuisce un operare affatto ideale; che la sua versificazione, nel recitativo, è la più dolce, la più armonica, la più pura, che vantar possa alcuna lingua; che le sue arie o strofe, con cui finiscono le scene, hanno un movimento lirico di sorprendente bellezza, e un tesoro di poesia che i più grandi maestri non hanno potuto avanzare; che finalmente la proporzione del pensiero al canto è sempre conservata con tanta abilità, che giammai non vien presentata al maestro di cappella alcuna imagine, alcuna passione, che non sia di qualità da essere sviluppata per via del canto, e che non sia essenzialmente armonica. Ma non bisogna considerare il Metastasio qual poeta tragico, nè offerirlo per modello agli stranieri in nessun altro genere che in quello del melodramma... Tutte le volte che, esaminando il Metastasio nel suo vero posto, lo giudicheremo qual poeta melodrammatico, egli otterrà da noi un'ammirazione tanto più perfetta, quanto che, senza modello nella sua carriera, egli si trovò pure senza imitatori.» (*)

Il sig. De Sismondi, è vero, aggiunge pure a così bell'elogio diverse censure, nè certo ancora noi pretendiamo di trovare il Metastasio in ogni cosa perfetto; la perfezione assoluta non è conciliabile coll'umana insufficienza: ma le censure di esso derivano da buoni principj, e non tendono per alcun verso a scompigliar su la fronte di questo poeta l'immortale alloro

(*) De Sismondi, opera cit., T. II, pag. 303, ec. ec.

che vi pose il consenso di tutte le nazioni. Del resto anche il sig. Schlegel è costretto di riconoscere ne' melodrammi del Metastasio non pochi pregi, i quali, confessati per bocca d'un sì risoluto avversario, acquistano un splendore ancor più grande; e sicuramente avremmo avuto dalla sua penna il più magnifico encomio del cesareo poeta, s'egli si fosse compiaciuto di lasciarlo nella sfera che gli si pertiene, e quivi lo avesse giudicato.

Il sig. Schlegel vorrebbe che i soggetti del melodrama fossero tratti dalla mitologia; e di fatto pare a prima fronte che meglio d'ogni altro e' s'accordi a un genere di spettacolo il quale richiede che l'azione sia trasportata in un mondo immaginario dove i personaggi non hanno per favella che il canto; così sopra tale opinione è fondato il sistema del famoso Quinault. Nondimeno io stimo che, attingendo dalle fonti storiche, quando sieno esse antichissime, possa la lontananza de' tempi permettere al poeta di dare in certo modo un aspetto favoloso alla stessa verità, senza che li spettatori se n'abbiano a dolere. Egli è vero che, conceduta pure una tale licenza, non tutti i soggetti trattati dal Metastasio si potrebbero scusare, poichè l'istoria di Catone, per esempio, e quella d'Attilio Regolo sono così conosciute, che il pensiero ne le ravvicina di sorta, che non vi può trovar luogo il favoleggiare; ma se rifletter vogliamo che il campo mitologico è oramai interamente mietuto, che i tentativi fatti singolarmente dal Calsabigi per rimettere la mitologia su le scene ebbero esito infelicissimo, e che li spettatori, sazi degli Apollini,

degli Ercoli, degli Orfei, — incapaci di commuovere e d'intenerire —, preferiscono di mirare li eroi reali assenti nella sfera del melodrama, sarà d'uopo perdonare a quel poeta che apra un orecchio alla voce del popolo cui dee servire, ancorchè bisognasse che egli chindesse l'altro alla ragione. Tuttavia la ragione non è per ciò trasandata in veruna guisa. Se nella tragedia non solo tolleriamo, ma pretendiamo anzi che tutti i personaggi, anche li schiavi, i pastori, i messi, le nutrici, parlino in versi, e in politissimi versi, perchè dovremo scandalizzarci che i personaggi medesimi facciano un passo più oltre, e inalzino la declamazione con cui porgono questi versi, a quel grado di misura e d'armonia che converte la declamazione in canto? Perchè se ci è permesso d'imitar la figura e li atteggiamenti degli eroi con i colori, con la creta, co' l marmo, co' metalli, ci sarà negato d'imitar la loro favella con la musica? Ma taluno, non potendo contrastare alla musica questo privilegio, come arte anch'essa imitatrice, non vorrà poi concedere che il linguaggio degli eroi abbia a essere composto di que' molli concetti che alcuna volta scurrono dal labro degli eroi del Metastasio. Egli è vero che parecchi di essi non parlano appresso del nostro poeta con la maestà del suo Temistocle; ma da che tali eroi sono trasportati in un mondo immaginario, non è più assurdo che mutino pure alquanto della loro natura; e in quella guisa che il poeta tragico dee attribuire a' suoi personaggi una severità e una grandezza che sovente e' non hanno nell'istoria, per metterli in armonia con la terribil luce che folgoraggia dal pugnale di

Melpomene, parimente il poeta melodrammatico è costretto di dare a' caratteri suoi quella dolcezza, quella leggiadria, quella mobilità di fibre ch'è necessaria per accordarli co' l tenero flauto d'Entepe. Nella tragedia, l'uomo deve apparire maggior di sè stesso così nella virtù, come nel delitto: nel melodrama è uopo ch'egli assuma una natura più mite e insieme più vivace e più facile a sollevarsi al delirio delle passioni, ch'ei non mostra nella vita ordinaria: in ciò principalmente consiste il divario che ci è fra l'uno e l'altro genere di poesia teatrale; e Apostolo Zeno, per non aver conosciuto questo secreto dell'arte, rimase inferiore al Metastasio. In somma i Critici potranno bensì dire a loro posta che il melodrama, a forza d'usurparsi licenze, è divenuto un mostro; ma il fatto è che questo mostro forma da un secolo le delizie di tutte le nazioni (il cui spontaneo voto io tengo assai più in grado, che non le forzate e cavillose sentenze de' letterati), e che infinita lode è dovuta al Metastasio per aver saputo in modo impareggiabile conciliare le pretensioni de' maestri di cappella, de' cantanti, del Pubblico, co' l massimo decoro e con tutta la possibile osservanza della ragione poetica. S'avverta però ch'io non intendo qui parlare de' melodrammi scritti dopo il Metastasio; nessuno potè mai pervenire alla meta da lui tocca; ed oggidì questo genere di poesia si trova, o per colpa de' poeti, o per colpa de' cantanti e de' maestri di cappella, o per colpa del Pubblico, o piuttosto per colpa di tutti insieme, in uno stato tale di corruzione, che senza un miracolo non ci ha più speranza di vederlo risurgere. Al presente non si

vogliono che improvvisi e strepitosi colpi di scena; non si soffre d'aspettar che il poeta prepari le situazioni drammatiche; si manifesta la più insolente impazienza pe' graduati sviluppi degli affetti; si pretende che le passioni s'accendano sempre e scoppino con la prontezza della polvere da cannone! . . . ; e quindi ne risulta che l'attuale melodrama può bensì sorprendere e sbalordire i sensi, ma non mai persuadere l'intelletto e profondamente commovere il cuore. Ma questa impazienza, quest'avidità di cose straordinarie e impensate che il Pubblico mostra al teatro, non dipenderebbe forse dalla portentosa rapidità delle più strane vicende a cui furono avvezzi i animi nostri dagli ultimi anni di tempeste e di tremuoti politici? Se così è, quando un sufficiente periodo di vera e benefica pace avrà sopita l'effervescenza delle menti, è probabile che anche ne' diletti del cuore e dello spirito il Pubblico tornerà ad amare la calma, la dolcezza, le tenere immagini, la naturale gradazione degli affetti. Questo è il miracolo che noi ci aspettiamo.

(17) Pag. 149. — Il sig. Schlegel precipita qui di troppo il suo giudizio. Un popolo che si sente profondamente commosso dall'eroica risoluzione d'un Attilio Regolo; che piange di tenerezza in vedere il generoso perdonare che Tito concede a' suoi nemici; che non può frenar le lacrime all'aspetto di Temistocle pronto a sacrificar sè stesso per quella patria medesima che gli è ingrata e che lo perseguita; che trema alle terribili sciagure che combattono la fede di Timante o d'Arbace . . . ; un così fiato popolo, io dico, non dà certo una sinistra idea della sua abitudine morale: la sua commozione

attesta la bontà del suo cuore; le sue lacrime sono un sincero e spontaneo tributo alla virtù. Piangere per così nobili cagioni non è mollezza; felice sia mai sempre colui che sorti dalla natura un'anima di questa tempra! fra l'altre belle doti egli ha pure la generosità di perdonare a' suoi nemici i più crudeli oltraggi . . . Ma per giudicare delle impressioni che produce la poesia del Metastasio, per entrare negl' intimi arcaui dell' arte sua, bisogna averlo letto e inteso; e quando sentiamo il sig. Schlegel esclamare che il restar commosso dai drammi di questo poeta è uno spiacevole sintomo della costituzione morale, abbiamo cagion di credere ch'egli si sia riposato su le maligne asserzioni de' Critici che a lui precedettero, anzichè aver da sè ponderate le opere di questo grande conoscitore del cuore umano, il quale con mezzi dolci e in apparenza facilissimi ottien quello che a stento producono li spaventosi accidenti e le sanguinose catastrofi de' Tragici più celebrati. Del resto l'accusa che dà qui l'Autore agl' Italiani perchè restano commossi alla rappresentazione de' drammi del Metastasio, estender pur si dovrebbe in ogni caso a tutti i popoli dell' Europa; giacchè da Cadice fino a Pultawa, come dice l'Arteaga, vola glorioso il nome di esso, e l' opere sue fecero in questo immenso spazio di mondo palpitare i cuori e inumidir le ciglia. Tu solo fra tanti milioni d' uomini, tu solo, o Schlegel, leggi il Metastasio, e dorme intanto il tuo cuore, e inaridiscono i tuoi occhi! . . .

(18) *Pag. 149.* — La conclusione di tutte queste parole si è che l'armonia diffusa ne' versi del Metastasio è tale, che anche un orecchio straniero n' è

dovuto rimaner tocco. Se poi questa qualità sia da biasimare in una poesia destiuata alla musica, lasceremo che il sig. Schlegel lo decida a sua posta. Voltaire non era di certo grandemente inclinato alla lode; e pure, parlando appunto della versificazione del Metastasio, disse: « I suoi drammi abbondano di quella poesia d'espressione, di quella perpetua eleganza, che abbellisce il naturale senza giammai caricarlo, e di cui si rari troviamo li esempi (*). » Nè Voltaire era uomo da lasciarsi fugir l'occasione d'un bel colpo, se avesse ravvisato ne' versi metastasiani quell'aria di smargiasseria che vi ravvisa il signor Schlegel. Voltaire, è vero, non era molto intendente della lingua italiana; ma nè pure il signor Schlegel in questa parte ha gran vantaggio da lui, come apparirà fra poco.

(19) *Pag. 150.* — Risponderà qui per uoi il Bertola. « Mal prenda a coloro che creder possono non essere i drammi di Metastasio che divertimenti insinuatori delle tenere passioni, e non diretti punto a promuovere alcun giovevole sentimento! Nessun poeta ha saputo ispirar l'amore per la virtù con più graziosa insinnazione; nessun poeta offre ad ogni classe di persone un maggior numero di verità utili e sicure sotto imagini più sensibili e più ridenti; nessun poeta ha dato all'amore una fisionomia, dirò così, più dolce ad un tempo e più onesta; nessun poeta ha fatto meglio risplendere la bontà morale ne' suoi protagonisti. Presso Metastasio spicca sempre una virtù eminente che tutti i cuori soavemente si guadagna, e che

(*) Dissert. indirizzata al card. Quirini, e premissa alla *Semiramide*.

rende tanto compatibili le disgrazie che fanle assalto; presso Metastasio o l'empio è punito, o si ravvede: dove resti punito, non lo è mai, come presso alcuni Oltramontani, per via d'un delitto maggiore. Ma egli gode più sovente di far trionfare l'umanità, la magnanimità, la beneficenza, delle quali ne innamora potentemente. Chi non crederebbe nel *Ciro* di veder Astiage punito delle sue crudeltà? e pure una virtù generosa s'interpone inaspettatamente, lo scusa, lo salva, e lo fa rientrare in sè stesso. Che mai ci mette nell'animo, presso tanti Tragici, un eroismo brillante, ma vizioso? Un vano stupore, un pericoloso fanatismo talvolta. Ma, benchè naturalmente inclinato alla dolcezza de' sentimenti, e più amico di ricopiar questa, che non la gagliardia e l'impetuosità, non è però che Metastasio riuscito eccellentemente non sia nell'esprimere idee grandi, e concetti sontuosi e sublimi. Tacerò di quel linguaggio veramente romano che pompeggia nel *Regolo*, nella *Clelia*, nel *Sogno di Scipione*, e di quella focosa energia di cui sfavillano il *Temistocle* e l'*Achille*. Chi è che non senta la forza, la maestà, l'elevatezza de' concetti scritturali ricopiate maestrevolmente negli Oratorj (de' quali il sig. Schlegel non si compiace di far pure un cenno)? Mi si additi uno de' nostri poeti anche lirici che vi si sia meglio distinto. Dove la favella de' Patriarchi come in Abramo, nell'Oratorio dell'*Isacco*? dove un Giojada?, una Giuditta (*)? Nè in termini diversi parla il benemerito sig. Pietro Schedoni, il più severo apostolo della morale che predichi a'

nostri giorni. « Poco mancò, dic'egli, che Metastasio non fosse il poeta della perfezione. Trionfa in quasi tutti i suoi drammi la morale; egli fa che limpida, soave, anrea penetri in ogni cuore, debelli ogni fantasia. Presso che tutte le sue catastrofi gnidano a quanto deggiono. Nell'*Issipile* l'insidiatore di lei non nuoce che a sè medesimo, ed il suo furore il punisce de' suoi delitti: l'invitta costanza di quella figlia le ridonda in giubilo dolcissimo, e la rallegra delle nozze sospirate. Nel *Temistocle* la sua grand'anima accende Serse ad emularla, ed in vece d'un odio eterno il fa giurare uo'eterna pace alla Grecia. Nella *Zenobia* si trafige l'adultero Zopiro, e la sposa fedele ricupera il suo Rindamisto. Regolo atepone una schiavitù che sarà atroce per lui, alla libertà che diverrebbe funesta alla patria. *Ciro*, erede legittimo, ode offrirsi dal pentito usurpatore lo scettro. Nell'*Achille in Sciro*, la prudenza concilia la gloria e l'amore. Nell'*Eroe cinese* si serbano tutti virtuosì; indi dopo grandi affanni esultano tutti felici. Demetrio è sollevato al trono, mentre la sua virtù negava che altri ne discedesse. L'altrui ribellione non fa che mostrare nel calunniato Ezio il difensore, anzi che il nemico del Monarca. Ipermestra coll'abominare il delitto reca la felicità al padre, al consorte, a sè. D'ingiusto diveouto probo il genitore di Siroe corona in questo il meritevole figlio. Nell'*Artaserse* è difeso il Re, scoperto l'innocente, punito il traditore. Adriano reode beato il suo e l'altrui cuore nel soggiogare coll'impero della ragione la veemenza dell'amore. Il *Trionfo di Clelia* dovrebbe sempre essere su

(*) Bertóla, oper. cit., T. II, p. 222.

le scene quello d'ogni gente virtuosa (*). » Ma il Bertola e lo Schedoni, e altri che allegar potremmo sono italiani; il loro giudizio è sospetto. Or bene, ascoltiamo lo spagnuolo Arteaga, le cui parole aver dovrebbero tanto più di peso appresso del sig. Schlegel, quanto ch'egli medesimo lo cita per eccellente Critico. « La filosofia è altresì una dote rilevantissima dell'illustre autore (*Metastasio*); non già quella filosofia polverosa che ristora tanti e tanti della perdita del senso commune coll'acquisto d'una dotta ed orgogliosa ignoranza . . . , ma quell'aurea e divina che, internandosi a gnisa dell'anima universale de' Pitagorici per entro a tutte le facultà dell'umano sapere, non ischiva di travestirsi sotto il fascino della eloquenza, o sotto i vezzi dell'armonia, a fine di stillare più soavemente negli animi la verità. Qual poeta drammatico ha ottenuto ciò finora meglio di *Metastasio*? Se si riguarda la morale, o sia quella parte della filosofia che disamina e fortifica i doveri dell'uomo, scienza fra tutte le altre l'unica degna di considerazione, la sola utile alla misera e travagliata umanità, la sola che meriti d'occupare i riflessi di un essere pensante, chi se n'è renduto più benemerito di lui? Chi ne ha distinta la virtù con colori più amabili, o si ponga mente ai magnifici esemplari ch'ei propone alla nostra imitazione, od alle massime importanti què e là sparse ne' suoi componimenti, od alla persuasiva e irresistibile maniera colla quale dispone il cuore a riceverli? Havvi mai su 'l teatro antico e moderno un carattere

interessante al par di quello di Tito? Non è egli la delizia dell'uman genere negli scritti di *Metastasio*, come già fu su 'l trono? Non apparisce forse il vero padre de' suoi vassalli, il modello dei Re cittadini, l'uomo in somma, com' altri disse di Trajano, nato ad onorare l'umana natura, e a rappresentar la divina? Li encomiatori della libertà (quel fantasma sublime delle anime elevate) non si sentono forse eccitare all'eroismo contemplando il suo Regolo e il suo Catone? E Siroe, Timante, Svenvango, Ezio, Arbace, Megacle, non fanno sì che s'abbia in maggior pregio l'umana specie? Non si gioisce di esser uomo, sapendo di aver avuto per compagno *Temistocle*? . . . Laonde ne' componimenti del *Metastasio* si verifica il concetto di Platone: *Che se potesse la virtù farsi vedere ignuda agli occhi degli uomini, tosto invaghirebbe di sè tutto l'uman genere*. Sì: quantunque *Metastasio* fosse privo di mille altri pregi, questo solo basterebbe a renderlo la delizia de' cuori onesti e sensibili, ec. (*). » — Qual disparità fra questi giudizi e quello del sig. Schlegel! E pure tutti e quattro sono riputatissimi scrittori. Dunque inferir ne dovremo o che l'arte critica è incerta, o che il signor Schlegel, come quegli ch'è men pratico del Bertola, dello Schedoni e dell'Arteaga nella lingua italiana, non potè farsi una giusta idea della poesia del *Metastasio*. « Non di rado (dice non a torto Ippolito Pindemonte) i letterati giudican bene con la mente, e mal con la bocca; potendo accadere che tanto più censurino un'opera, quanto (tale pur troppo e la misera nostra natura!) lor sembra più bella.

(*) *Delle influenze morali*, opera del sig. Pietro Schedoni, T. I, p. 226.

(*) Arteaga, op. cit., T. I, p. 347.

Non ho mai sentito dir male della luce della luna; di quella del sole, troppo incommoda talvolta, ho sentito (*). » E qui vorrei che m'ascoltassero soprattutto alcuni fra l'Italiani medesimi, i quali si pensano di levare in grido sè stessi co' l' disprezzare altrui e quanto c'è stato e c'è tuttavia di stimabile fra noi, e gridano ch'è santo zelo l'additare all'Italia le sue piaghe, affinch' ella procacci di risanarle; ma badate bene che costoro, a simiglianza di quello stolido chirurgo, prendono il più delle volte per piaghe i vâlichî aperti a bello studio dalla natura.

(20) *Pag. 150.* — In mezzo a tutto questo ammasso d'accuse, ove mi par di scorgere molta preoccupazione d'animo, deggio confessare che se ne trovano alcune, già messe innanzi dall'Arteaga, e ripetute ultimamente anche dal Sismondi, le quali difficilmente si possono ribattere. Nondimeno, per quanto spetta agli amori subalterni introdotti dal Metastasio ne' suoi drammi, dirò (se non per sua difesa, almeno per sua scusa) che sono un tributo pagato a maestri di cappella ed alle convenienze teatrali; li paragonerò per un certo rispetto alle diversioni che si trovano ne' poeti romantici, e che si meritano tanta ammirazione dal sig. Schlegel; noterò che si debbono considerar come l'ombra nella pittura, le quali servono per dar rilievo alle cose rappresentate; e avvertirò infine e soprattutto che sono riposi opportunissimi all'effetto musicale. In quanto al resto, si leggano le lettere del Metastasio, nelle quali egli amaramente si lagna delle pieghe, da lui medesimo disapprovate, che sovente

fu costretto di dare a' suoi drammi per servire alle circostanze; si noti che l'opere sue erano destinate a essere eseguite innanzi ad una Corte la quale comandava che si andasse a' suoi versi; si rifletta che i suoi personaggi erano più volte sostenuti da uomini d'alto paraggo e da Principesse a cui bisognava appropriare azioni e parole non tanto convenienti a ciò che li uni e le altre rappresentavano su la scena, quanto a ciò che facevano o dicevano in realtà d'intorno al trono, o che pretendevano si pensasse farsi e dirsi da loro; si ponga mente che dopo Carlo VI, il quale non amava li spettacoli sanguinosi, e volèa che li spettatori si partissero dal teatro contenti ed allegri, dovettero i poeti cessare di dare a' loro drammi un fine lieto (il che porta seco una cotale uniformità inevitabile nello scioglimento); si rammenti che il Metastasio venne forzato dal gusto allor dominante a cangiare la maniera con la quale egli avea la prima volta presentato la catastrofe del *Catone*; si avverta ch'egli avea a comporre d'ordinario per un determinato numero d'attori ch'erano già a' servigi della Corte, e che dovèa scrivere per la diversa qualità delle loro voci, senza perder d'occhio la loro figura, la loro età, le loro maniere: si pongano tutti questi ostacoli nel guscio d'una bilancia, e nell'altro i pregi che non ostante a ciò sfavillano ne' suoi melodrammi, e, ogni poco che questo la vinca del tratto, chiunque è giusto dovrà non solo cessar dal ripetere che le forze del Metastasio non erano atte al peso ch'egli si assunse, non solo perdonargli i difetti ch'egli non potè fugire, tuttochè sia stato il primo a riconoscerli, ma dovrà eziandio tenere in luogo di

(*) Discorsi aggiunti all'*Arminio*, p. 188.

prodigio le sue produzioni, tali quali le abbiamo. Senza i duri vincoli che legarono i piedi e le mani al Metastasio, è facile schivare i vizj in ch'egli cadde; ma salire a quella cima ov'egli immortalmente risplende, è, per mio giudizio, impresa disperata.

(21) Pag. 151. — Non è da meravigliarsi che uno straniero il quale prende li endecasillabi sdruccevoli, usati dall' Ariosto nelle sue comedie, per versi di dodici sillabe, e che applica alle nostre voci la *terminaison féminine* propria de' Francesi (*), osi ancora asserire che l' Alfieri non solamente non ha il senso dell'armonia, ma che pur manca d'orecchio a segno che ne lacera il timpano con le *dissonanze più insopportabili*. L'accusa non è però nuova; tutti l'invidiosi della gloria del nostro Alfieri si gettano specialmente a biasimare la sua versificazione, la quale, se ne' primi tentativi da lui fatti per dare un nuovo linguaggio a una nuova forma di tragedia, parve alquanto cruda e implicita, non fu più tale ne' successivi componimenti, e giunse a tal grado di perfezione da non si poter così facilmente eguagliare anche da' più esperti tessitori di versi. Ma si noti (ciò che non fanno per inscienza o per simulazione i detrattori dell' Alfieri), che il verso tragico dee di sua natura diversificare visibilmente dal lirico e dall'epico: il lirico ammette non so che di ridente, di fiorito e di lascivo; l'epico è splendido, magnifico, maestoso, pieno, sonoro; laddove il tragico, non parlato dal poeta, ma da' personaggi della favola, rifiuta i soverchi lumi e ornamenti di stile, e in quella vece richiede semplicità di

concetti e proprietà d'elocuzioni, debb' essere lento o rapido, fluido o vibrato, a seconda delle passioni ch'egli significa, inclina volentieri a quella cotale asprezza che accresce nervo alla dicitura, e sempre schiva un'armonia troppo artificiosa, la quale, appunto perchè diletta e desta ammirazione, nulla commove. Nondimeno si legga, per esempio, nella *Méropé*, la narrazione che fa Egisto del modo ond'egli trafisse lungo il Pamiso l'andace che gli volea contrastare il passo; si miri nell'*Ottavia* il quadro ch'espone Tiggellino della plebe tumultuante; si ascoltino nel *Bruto primo* le notizie che arreca Tiberio al padre, della dispersione de' satelliti de' Tarquinj...., e ci si vedrà un' eleganza, una proprietà, un' evidenza, degne dell'epopeja, senza però cadere in quel lusso di frasi che tanto sconviene alla tragica austerità; si trascorra dal principio alla fine il *Saul*, e quasi in ogni scena (che così comportava il soggetto) ci si ravviseranno tratti di poesia lirica da reggere al confronto di qual più nobile ne vanti il Parnaso italiano, ma non mai carica di lisci, di orpelli, di troppi vezzi e d'affettate leggiadrie. Si esami attentamente la forma e il suono del verso che domina in tutto il suo dialogo, e si confesserà che nessun altro poteva essere maggiormente in armonia con li alti e forti concetti ch'esprimono i suoi personaggi. È questo il vero pregio caratteristico della elocuzione dell' Alfieri; egli non può essere paragonato in questa parte che a Dante, il più drammatico di tutti i poeti per chi ben vede; e qualunque volta le sue tragedie sono recitate da periti attori, l'orecchio s'accorge bensì di non esser lusingato da' molli versi del melodrama,

(*) V. a car. 158, e le Note 47 e 50.

SCHLEGEL, Corso di Letterat. dramat.

ma gode di ricevere un suono robusto, e, dirò così, virile, che si precipita nell'anima, e la suscita all'eroica grandezza. Il verso dell'Alfieri è sprezzato da' suoi nemici, perchè non riesce loro di poterlo imitare: per ben riuscirci nella parte essenziale e intrinseca, bisogna avere in pronto la ricchezza e la sublimità de' pensamenti ond' egli lo riempie; ma questo è patrimonio di pochi: dovechè il far solo de' versi turgidi e rimbombanti, i quali, simili al vanaglorioso, si pavoneggiano de' beni che non hanno, e di quelli che hanno, usano snor di proposito, non richiede che un po' d'esercizio unito a quel falso gusto che trascura la sostanza e tutto perdesi dietro all'apparenza. Di versi così fatti ne regalano alla giornata que' tanti sedicenti poeti

*Che prodighi d'ampolle e di parole
Tutto contaminar d'Apollo il regno (*)*.

Mentre però difendiamo il verseggiare dell'Alfieri nella tragedia (chè nelle altre composizioni biasimeremmo a prima fronte un verseggiar così fatto), altri potrebbe opporre a' nostri argomenti lo splendidissimo esempio del così forbito e armonico verso che tanto si ammira e con tanta ragione nell'*Aristodemo*, nel *Cajo Gracco* e nel *Galeotto Manfredi* del cav. V. Monti: ma questo particolare esempio, se non andiamo errati, non contraddice punto alla nostra tesi; giacchè ne par di scorgere che ciascuno di questi due sovrani poeti calcolò l'effetto delle sue produzioni sopra dati differenti; e non è quindi maraviglia

(*) Monti ne *Versi* premessi all'*Anima* di T. Tasso.

che l'uno e l'altro, usando strumenti diversi, abbiano condotto ad altissima perfezione i loro lavori, secondo il genere ed il fine rispettivo.

(22) *Pag.* 151. — Da simili parole chi non s'aspetterebbe che il sig. Schlegel avesse a biasimar molto più l'*Eumenidi* d'Eschilo, per cagion d'esempio, e il *Macbeth* di Shakspeare? E pure s'è già veduto nella Lezione IV con quali elogi egli parla di questa prima tragedia; e nella Lezione XIV si udirà sopra la seconda un panegirico in cui l'entusiasmo più non sente alcun freno. Ma, secondo l'Autore, il vostro Alfieri non seguì nè il genere classico, nè il genere romantico: ecco il suo gran delitto! Nondimeno, chiunque esamini, senza tener parte nè invidia, le sue tragedie, riconoscerà che l'Alfieri, sdegnando dall' un canto di copiar servilmente i Greci come avevano praticato i nostri poeti del secolo XVI, ebbe l'occhio soltanto a farne sue proprie tutte quelle intrinseche bellezze che saranno sempre ammirate, perchè additate loro immediatamente dalla prima ed eterna maestra d'ogni maniera di poesia, — la natura; e fuggendo dall' altro canto le bizzarrie e le stravaganze, — frutti (come dice in tale proposito il signor Ginguené) dell'ignoranza de' tempi e della rozzezza de' costumi che ne disgustano negli Spagnuoli e negl' Inglesi (*) —, s'investì di quel sublime spirito e di quel libero ardimento che

(*) V. Ginguené, op. cit., T. VI, p. 146. — Si avverta che qui si parla della massa generale del popolo a' tempi che surse il teatro inglese e spagnuolo, non già di que' pochi uomini illustri che pur vivevano in quel torno, e fra' quali soli era concentrato il sapere.

lampeggia nelle più belle scene di Shakespeare, corifeo della tragedia romantica. Quest'ultima asserzione fu già corroborata d'escmpj dal Calsabigi. Con tali elementi, e con quelli che gli scopersero il proprio genio, l'Alfieri compose un nuovo genere di tragedia che punto non sente dell'influenza del suo secolo, al quale anzi diede la legge in luogo di riceverla, come fecero i Francesi. Quand'egli prese a calzare il coturno, l'Italia giaceva in profondo sonno; e per isvegliarla non si potea già ricorrere al lene suono del flauto greco, ma bisognava dar fiato alla tromba. Questo egli fece, ed averò così la profezia del dottor Burney, il quale diceva che *un giorno regnerebbe Melpomene con maestosa semplicità nelle incantate regioni dell'Italia* (*).

(23) Pag. 152. — Il solo *Timoleone* basterebbe a mostrare la falsità di queste accuse. Ecco ciò che ne dice il Cesarotti, ed a cui nessuno finora ha contradetto. « *Timoleone* è una tragedia d'un merito originale. Rendere amabile un tiranno, e ammirabile un fratricida, — far che ambidue, inflessibili nelle loro massime, gareggino d'amor fraterno anche nel punto che l'uno è occisore, e l'altro occiso, — sono imprese che ricercano un genio non commune per riuscirvi, e il nostro autore ci rinsci. » — Ma come mai poté il sig. Schlegel asserire che i malvagi nelle tragedie dell'Alfieri palesano le loro sceleratezze a volto scoperto, quando appunto nella prima del suo teatro il re Filippo nasconde con ogni arte l'animo suo, non dice

che parole oscure e sospese, e giunge fino a simulare il pianto della compassione?

Ma quale orror pria di parlar m'ingombra!;
Qual gel mi scorre entro ogni vena!;
 il pianto
Mi sta su'l ciglio, e la debil mia voce,
Quasi del core i sensi esprimer nieghi,
Tremula ondeggia.

FILIP., AT. III, SC. 5.

Come potè mai dire il sig. Schlegel che i personaggi virtuosi dell'Alfieri non sono amabili, quando anche taluni de' personaggi non interamente virtuosi ne costringono ad amarli, come sono la regina Isabella e Polinice? Chi non abbraccerebbe la causa della prima, e chi non piange di dolore quando il secondo è per tradimento trafitto dall'implacabile fratello? . . . Ma, per non allargarmi in altri esempj, qual cuore sarà mai così chiuso alla virtù e alla pietà, che non s'innamori d'Antigone e d'Argia, i cui sentimenti pieni nell'una d'amor fraterno, e di conjugale tenerezza nell'altra, vincono per avventura tutto ciò che di simigliante ammiriamo appresso di Sofocle e di Racine? « Potevasi dipingere (così esclama lo Schedoni, il quale è tutt'altro che indulgente verso l'Alfieri), potevasi dipingere più magnanimo amore di sposa, che quello di Alceste?; più immenso affetto di sposo, che quello di Admeto? E si poteva il meritevole cuore dell'uno e dell'altra rallegrare con premio più soave, che co' rendere a ciascuno per la beatitudine di amendue la vita? Non v'ha specchio di amore conjugale il più puro, il più tenero, il più illimitato, e cui meglio l'avversità infiammi, e la virtù

(*) Cooper-Walker, opera cit., p. 260. — Una simile profezia fu pur fatta da Voltaire.

perpetui. L' *Alceste* è una tragedia che tutta s'intreccia al bene, tutta al bene svolgesi, tutta bene ispira; e pure sempre vincola, alletta, scuote, rapisce, e vi si piange, e vi si bea, e si gela e si avvampa. » (*)

Il sig. Schlegel vuol dare ad intendere a' suoi lettori che l' Alfieri presenta la natura umana sotto un aspetto interamente uniforme. Ma quale uniformità ritrova egli mai in tutti i personaggi della *Mirra* e in quelli della *Virginia*? nel tiranno Filippo, e nel tiranno Creonte? nella moglie Isabella, e nella moglie Ottavia? in Mérope, in Agesistrata, in Clitennestra, in Gio-casta, madri tutte e quattro?....

Il sig. Schlegel fa notare che i personaggi dell' Alfieri sembrano abbozzati sovra semplici astrazioni. Ma sovra semplici astrazioni non sono certamente abbozzati nè tutti quanti i personaggi del *Saul*, i quali appariscono in questa tragedia i medesimi che ne dipinge la sacra istoria; nè quasi tutti i suoi soggetti romani, in cui tosto raffiguriamo que' famosi cittadini che imparammo a conoscere in Tacito, Svetonio, Plutarco . . . ; nè quel Filippo, il quale, per confessione dello stesso Sismondi, supera a gran pezza il Filippo del *Don Carlo* di Schiller, ec. ec.

Finalmente il sig. Schlegel dice che l' Alfieri getta duramente il bianco e il nero a fianco l' uno dell' altro. Per me confesso che mi riescono oscure queste parole; ma s'egli intende parlare del giuoco delle passioni, e dell' arte di maneggiare i contrasti de' caratteri, mi pare che più della metà delle tragedie dell' Alfieri si possano

anzi in questa parte additar per modelli. (V. la Nota 25.)

(24) Pag. 152. — No certo; l' Alfieri non ignorava punto che il poeta non esercita alcun potere sul cuore umano, se non per mezzo degl' incanti dell' arte sua. Quest' arte ei l' adoperò con maniere nuove, ma d' altissimo effetto. Tanto è il potere ch' esercitano le sue tragedie nel cuore degli spettatori, ch' egli solo domina oramai su le scene italiane, ove i *capi d' opera* del teatro francese, non potendo più nascondere i loro difetti, riescono languidi, freddi, inferiori a quella severità, a quella dignità tragica ch' egli il primo ne fece conoscere, ed ove le opere inglesi e tedesche non sono sopportate se non dopo che una pietosa mano le abbia sgomberate di tutte le loro stravaganze, ridutte a una lunghezza proporzionata alla sofferenza degli uditori i quali vanno al teatro per divertirsi e non per istancarsi, e data loro una forma che più s' avvicini a quella regolarità, non pedantesca, che vuoisi osservare in tutte le belle arti. Nessuno forse più di noi ammira e idolatra le gigantesche composizioni di Shakspeare e di Schiller; ma quest' ammirazione, questa idolatria è in noi destata alla lettura di esse, perchè ci fermiamo sovra quel tanto ch' è veramente sublime e portentoso, — perchè perdoniamo in grazia di esso a tutto ciò che vi s'incontra d' eterogeneo e di bizzarro, — perchè l' occhio non ci avverte a ogni istante de' grossi difetti che guastano l' ordinazione delle parti, — perchè l' imaginazione segue di buon grado i rapidi voli del poeta —, e in somma perchè le stimiamo piuttosto poemi romanzeschi esposti in forma di

(*) Schenoni, op. cit., T. I, p. 210.

dialogo, anziché azioni da eseguirsi con l'apparato teatrale. Oltre a ciò, pigliamo riposo quando ne piace; il che viene a dire che impediamo alla noia e alla stanchezza di far isvanire il diletto ricevuto: laddove, alla loro rappresentazione (soprattutto a quella de' drammi di Shakspeare), il Pubblico rimarrebbe offeso dai continui salti dall'uno all'altro paese, dalla sconnessione de' fatti, dalla inconcepibile celerità con cui si fanno scorrere non solo i giorni, ma li anni, nell'atmo che s'alza o s'abbassa una tela, dalle sì frequenti mescolanze di personaggi sovranamente eroici e di personaggi smisuratamente bassi e vili, dalle infinite sconvenienze d'ogni maniera, onde nasce una contraoperazione che distrugge l'effetto delle passioni e de' sentimenti che il poeta s'argumenta di suscitare, dalle tante cose contrarie a' nostri costumi e al nostro genio, che non saria più possibile ch'egli potesse mente alle impareggiabili bellezze che sfolgoreggiano tra questo disordine e queste aberrazioni della fantasia.

(15) Pag. 152. — Per rispondere a così duro giudizio, senza ripetere le cose infino a qui per noi dette, nulla ci potrebbe meglio cadere in taglio, che il seguente passo, estratto dall'opera già più volte citata, del celebre sig. De Sismondi. « La creazione del teatro dell'Alfieri (egli dice) è un fenomeno che sforza alla meraviglia. Infino a lui l'Italiani erano inferiori, in quanto all'arte drammatica, a tutte le nazioni dell'Europa. L'Alfieri s'è collocato a fianco de' grandi Tragici francesi, e di sopra a tutti li altri; egli ha congiunta la bellezza dell'arte (*la beauté artiste*), l'unità, la purezza del disegno, la verisimiglianza, pro-

prie del teatro francese, alla sublimità di situazioni e di caratteri, all'importanza degli avvenimenti del teatro greco, alla profondità di pensieri e di affetti del teatro inglese; egli ha ritolta la tragedia dalle sale di Corte, ove le costumanze del regno di Luigi XIV l'aveano troppo rinchiusa, e l'ha recata ne' Consigli, nel Foro, nello Stato; ha dato alla più elevata delle produzioni poetiche il più nobile, il più importante de' pubblici interessi; ha distrutto quelle forme convenzionali che sostituivano una ridicola affettazione alla grandezza della natura; ha sbandita quella galanteria ereditata dagli antichi romanzieri francesi che ne mostravano li eroi della Grecia e di Roma sotto una bizzarra mascherata, — quella meliflua dolcezza, quella languidezza pastorale, che, dopo il Gnarini, non lasciava vedere i grandi nomini su la scena italiana, se non se con affetti e costumi effeminati, — quella giattanza cavalleresca, quelle rodomonterie che, facendo dipendere, su'l teatro spagnuolo, la vita intera da una puntigliosa gelosia d'onore, trasformava i più grandi caratteri in bravacci ognor pronti ad occidersi fra loro. La galanteria de' romanzi, la mollezza delle pastorali, l'irritabilità cavalleresca, sono tenute da esso per altrettante maschere date alla natura, sotto le quali i veri sentimenti e le vere passioni erano tolte agli altrui sguardi. Egli spezzò tutte queste maschere per collocar su la scena l'uomo con la sua vera grandezza e co' suoi veraci interessi. Se in questa novella maniera di concepir la tragedia egli s'è talvolta scostato dal buon sentiero, s'egli talvolta s'è lasciato ire all'esaggerazione, a non so qual rabbia ch'era propria al suo

carattere, egli ha nondimeno fatto abbastanza per meritare la nostr'ammirazione; e i poeti venuti dopo di lui, i quali trassero profitto da tutto quello che c'era di grande nella sua maniera, senza cader ne' difetti propri al suo spirito, ben ci fanno vedere quali progressi egli solo abbia fatto fare alla scena italiana, quali obbligazioni gli tenga l'arte drammatica.... L'Alfieri è stato il più rigoroso di tutti li osservatori delle unità drammatiche. Nè io parlo solamente dell'unità di tempo e di luogo, alla quale egli s'è scrupolosamente attenuto, e che, osservata pure su'l teatro francese, è totalmente esclusa da' teatri spagnuolo, tedesco, inglese; ma è l'unità d'azione, l'unità d'interesse, che costituisce l'essenza della sua maniera, e che gli è assolutamente propria, se bene in tutti i teatri conosciuti, così romantici come classici, si professi rispetto per questa unità, qual regola essenziale dell'arte (*). » Così parla il Sismondi di costesto Alfieri, che, secondo il signor Schlegel, non offre verun riscontro co' modelli classici dell'Antichità, e che non può reggere al confronto co' Tragici francesi! E pure il Sismondi è fra' Critici dell'Alfieri uno de' più rigorosi: l'analisi ch'egli fa del *Filippo* e dell'*Agamennone*, e le sue rapide osservazioni sopra l'altre tragedie del nostro poeta, ben mostrano con che diligenza e con che acume egli si sia stodiato di farne risaltare i difetti.

(26) Pag. 152. — Mentre il signor Schlegel dice ch'è impossibile il riconoscere nel Nerone dell'Alfieri il Nerone di Tacito, bello è l'udire il Cesarotti pronunziar tutto il contra-

rio. « L'*Ottavia*, egli dice, ne presenta il contrasto fra l'eroismo della sceleraggine e quello dell'innocenza. Nerone è dipinto co'l pennello di Tacito. Il suo carattere si palesa, o, per dir meglio, balza fuori coo tratti luminosi e terribili. » Da che dunque proviene una così forte discrepanza di giudizj appresso di due scrittori egualmente saggi ed eruditi?.... Dall'avere osservato, io suppongo, questo tiranno sotto no punto di vista differente. Il sig. Schlegel volèa che si offrisse innanzi a' suoi occhi quell'ipocrita *factus natura, et consuetudine exercitus velare odium fallacibus blanditiis* (*), e nulla ei vide di tutto questo; il Cesarotti volèa riconoscer nel mostro che *trucidatis tot insignibus viris, ad postremum..... virtutem ipsam excindere concupivit* (**), e ve lo trovò dipinto. Quanto poi all'essere il Nerone del *Britannico* di Racine meglio disegnato che quello dell'*Ottavia* dell'Alfieri, risponderò soltanto che i due poeti hanno ritratta un'epoca diversa della vita di questo Imperatore, e si sa quali differenti sembianti egli abbia assunto nel corso del suo regno; donde il paragone non regge: ed aggingerò da vantaggio che nella tragedia francese Nerone « cicala per centosessanta versi con quella imaginaria Giunia, introdotta per compiacere le dame galanti della Corte (***) »; il che certo non è uno de' colori somministrati da Tacito; laddove nella tragedia italiana questo abominevole tiranno non ismentisce il suo carattere nè pur quando

(*) Tacit. An. L. 14, c. 56.

(**) Tacit. An. L. 16, c. 21.

(***) Calabigi, *Leti. su le tragedie dell'Alfieri*.

(*) Sismondi, op. cit., T. II, p. 439.

conversa con quella medesima Puppèa ond'è affascinato :

.... Io non m'appago, o donna,
 L'amor, qual mostri, d'ogni tema ignudo.
 Chi me più teme ed obediace, sapì
 Ch'ei m'ama più.

OTT., at. 1, sc. 3.

Del resto l'*Ottavia* non è una delle migliori tragedie dell'Alfieri; nè le censure che si possono fare intorno ad essa, saranno mai giusto argomento per biasimare le altre.

(27) Pag. 153. — L'accusa che dà quì l'Autore all'Alfieri, si può estendere in generale a tutti i Tragici spagnuoli, inglesi, francesi: i Tragici tedeschi sono in questa parte più fedeli e più diligenti degli altri; ma questa diligenza e questa fedeltà non si trova appresso di loro fuorchè a pregiudizio della rapidità dell'azione, del movimento del dialogo, e dell'economia del tempo, — pregiudizio distruggitivo di tutto l'effetto tragico: l'eccessiva lunghezza delle opere di Schiller basta sola ad escluderle dalla scena italiana. I Francesi collocano i loro tragici eroi in Parigi, e, salvo alcune tinte generali relative al suolo e a' costumi di essi, li dipingono come se fossero vissuti alla corte di Luigi XIV. Shakspeare, grande conoscitore degli uomini, ma di poca erudizione nell'istoria straniera, crea da sè il luogo della scena, il quale è ben lontano dall'aver esatta relazione co' popoli ch'egli introduce su'l teatro. Il signor Steevens, in uno de' suoi commenti a Shakspeare, dice precisamente: *Shakspeare, il quale conserva esattamente i caratteri, confonde d'ordinario i costumi di tutte le nazioni* (*). E li

(*) Note su la tragedia di *Troilo e Cressida*; Nota 4. Traduzione di Mons. Le Tourneur.

Spagnuoli sogliono trasportar la loro scena nel regno della cavalleria, cioè in un mondo ideale. È vero che l'Alfieri non è così felice nel dipingere i costumi delle nazioni, i tempi, le circostanze, come nel dipingere i caratteri e li affetti; il che proviene soprattutto dal suo grande laconismo, e dal timore di divertir la mente degli spettatori dal fine dell'azione con occuparli intorno a particolarità accessorie: nondimeno le sue tragedie non sono poi così prive di colori locali, che alcuno possa confondere li eroi greci con li eroi romani, l'Israeliti con li Spagnuoli, come parrebbe che si dovesse inferire dalle parole del sig. Schlegel; anzi, per servirmi dell'espressioni di Cuoper-Walker, « i Romani si mostrano nella *Virginia* quali esser doveano quando *Roma* avea vita, e questa tragedia sembra scritta in mezzo alle ruine del Campidoglio »; l'*Alceste* ne fa vivere con li antichi Greci; e il *Saule* ne trasporta a' tempi della semplicità patriarcale. Quanto poi finalmente al non aver l'Alfieri ben dipinto nel *D. Garzia* i costumi italiani, ricorderò che a' tempi de' Medici l'Italia era divisa, come oggigiorno, in tanti Stati diversi, che non ci aveano luogo costumi generali e veramente nazionali: egli dunque non poteva dipingere che i costumi della Toscana. Or pare a me che, dove l'Alfieri non abbia ciò fatto (che non è interamente vero), non sia da dargliene sì grave carico, giacchè i costumi d'un piccolo paese sono così poco notabili e così poco importanti pe' l'resto d'una nazione, massime dopo l'intervallo di qualche secolo, che nè si possono evidentemente ritrarre, nè meritano d'essere fedelmente ritratti.

Non sarebbe forse qui vano l' esaminare se il dipingere i tempi, il luogo e le costumanze, sia una parte essenziale della tragedia. L'esempio di Shakspeare, degli Spagnuoli e de' Francesi, ne mostra già la nessuna importanza di questa parte; poichè le loro tragedie, in questo difettosissime, producono su le scene de' loro paesi maraviglioso effetto. Dipingere partitamente i luoghi, le usanze, è ufficio dell'istoria destinata a erudire lo spirito; dipingere l'uomo è l'obbligo della tragedia, destinata a educare il cuore. La poesia ha per oggetto le cose universali, non le particolari, e non ciò ch'è o fu, ma sì quello che dovrebbe o sarebbe dovuto essere. Questa opinione è consecrata negli scritti d'Aristotele, valorosamente sviluppata dal Fracastoro, e giudiziosamente ripetuta fra li altri da Ippolito Pindemonte. Appresso degli antichi la pittura non imaginò i quadri storici se non che per dipingere a un tratto bellezze corporali di varj generi: l'espressione, la rappresentazione del tratto d'istoria che veniva scelto, non fu mai lo scopo principale del pittore; l'istoria non era per esso che un mezzo; il suo scopo finale era di ritrarre la bellezza diversificata (*). Ora, perchè la poesia, sorella della pittura, e soprattutto la tragedia non potrà egualmente procedere nelle sue composizioni, cioè valersi de' fatti storici, non già per dar lezioni di cronologia, di geografia, di usi, ec., ma qual mezzo di ritrarre sotto diversi aspetti la grandezza dell'uomo, e di rendere più autorevole e quindi più interessante, o sia, con

una sola parola, più illudente la dipintura degli oggetti ideali creati dalla fantasia del poeta? E se così è, purchè il poeta non ci presenti nulla che ripugni alle notizie generali che si hanno intorno ai tempi, ai luoghi ed ai costumi de' personaggi ch'egli mette sulla scena, — purchè, alla guisa di Shakspeare, non faccia scorrere il mare dalla Sicilia in Boemia, nè faccia vivere Teseo e Ippolito nel secolo in cui si credeva alle streghe, nè faccia ch'Etторе parli d'Aristotele, e Timone d'Orazio, nè faccia il nostro pittore Giulio Romano contemporaneo dell'Oracolo di Delfo, nè faccia che il trojano Pandaro scherzi su la voce inglese *pander* (lenone) . . . , ben parmi ch'egli possa del resto spaziare con alquanto di libertà, e confinar nell'ombra le circostanze locali. Dirò più avanti: egli è meglio suppressere l'idèa precisa dell'epoca e del luogo, che attribuire a personaggi antichi o stranieri i costumi che regnano nella patria dell'autore, come usano i Francesi. Nel primo caso non v'è nulla che urti l'imaginazione, giacchè i personaggi sono isolati da qualunque circostanza estrinseca ed accessoria; nel secondo è impossibile che lo spettatore non sia mosso a far de' paragoni; e per poco ch'egli conosca l'istoria, s'accorgerà subito delle inesattezze e delle adulterazioni del poeta: irritato da questo primo inganno, non mirerà il resto se non pieno di diffidenza; e quindi il suo cuore non si lascerà più trasportare in quel vortice di passioni in cui par vorrebbe il poeta strascinarlo. Suppressere le circostanze del luogo e del tempo è l'indeclinabile sistema adottato dalla Scultura; il genio di essa, come bene avverte il sig. Schlegel, è

(*) Lessing, *Du Laocoon*, ec., Traduzione del Vanderbourg, p. 274.

quello che ispirava i Tragici greci (*): se dunque fosse vero che nelle tragedie dell'Alfieri non è precisamente determinata la località, anzichè biasimarnelo, dovremmo dire ch'egli pure era ispirato da questo genio, tutto semplicità, tutto rigore, e il quale si compiace nel presentar l'uomo innalzato a un bello ideale che s'acquista l'ammirazione di tutti i secoli e di tutti i popoli: l'uomo formato dalla scultura non è l'immagine nè d'un Greco, nè d'un Romano, e piuttosto d'un'epoca che d'una altra; è il figlio della natura, cittadino dell'universo, e che vive nell'eternità. Credo inutile l'avvertire che queste idee vogliono essere applicate col debito riserbo, e secondo i limiti rispettivi di ciascun'arte.

(28) Pag. 153. — « I grandi soggetti della tragedia greca perdono fra le mani dell'Alfieri tutta la loro pompa eroica, e assumono una tinta moderna e quasi borghese! »

Un Critico che spinga tant'oltre le sue censure, difficilmente otterrà fede appo coloro i quali, se dall'una parte riconoscono in esso ricca dottrina e raro ingegno, non si scordano però che altri nomi, non meno di lui rinomati, e giustamente rinomati, portarono un giudizio ben diverso intorno a' soggetti greci trattati dal nostro poeta. Il Calsabigi dice che l'azione del *Polinice* è una delle più tragiche dell'antichità, e che non v'ha chi meglio dell'Alfieri l'abbia maneggiata; che i caratteri sono veri, e che Giocasta e Antigone sono quelle ap-

punto che ci ha ritratte la storia. Lodi eguali si trovano nelle sue considerazioni sopra l'*Antigone*. Il Cesarotti ammira specialmente quest'ultima, vi trova scene insigni, sorprendenti, divine, e, pieno d'entusiasmo, esclama che per notare i tratti più distinti d'una tale tragedia bisognerebbe trascriverla. Lo Schedoni, assai più sollecito di mettere in piena luce i difetti che a lui pare di scorgere nell'Alfieri, che disposto a dimostrarne i pregi, è forzato per rispetto all'*Alceste* d'esprimersi co'l linguaggio dell'idolatria (*). Cooper-Walker, in proposito del *Polinice*, confessa che « i caratteri di Polinice e d'Eteocle sono disegnati con forza e verità, e che l'uno dà risalto all'altro. Forse (egli soggiunge) la mano dell'autore in nessun altro lavoro si mostra così maestra, come nella morte di que' disgraziati fratelli. » Il De Sismondi annunzia all'Europa che il *Polinice* e l'*Antigone* sono tragedie in cui risplendono bellezze di primo ordine; che il personaggio d'Elettra, nell'*Agamennone*, è tutto intero ammirabile; che Agamennone esprime tutta la tenera commozione d'un buon re che ritorna fra le braccia de' suoi popoli, d'un buon cittadino che rientra nella sua patria, d'un buon padre che ritrova la sua famiglia; che Egisto è umile senza bassezza, finto senza cagionar disgusto; e che soprattutto la scena in cui Egisto si cingeda da Clitennestra invasa da tutto il delirio dell'amore, questa scena sì terribile nelle sue conseguenze è condotta con arte portentosa (**). E noi

(*) I Greci, volendo esprimere una maravigliosa bellezza, solevano dire: *È bella come una statua*; poichè pareva ad essi che tutti li elementi della bellezza sparsi nella natura fossero raccolti in una statua d'eccellente scarpello.

(*) Vedi la Nota 23.

(**) Sismondi, opera citata, T. III, pag. 4, cc.

finalmente aggiungeremo che l' *Oreste*, rappresentato da buoni attori, produce sempre su le nostre scene straordinario effetto, nè v'è chi s'accorga della monotonia che regna nel furore del protagonista, — difetto notato dal Sismondi. Il sig. Blanes deve a questo personaggio la sua grande reputazione come attore. I succennati Critici hanno pur fatto osservare diverse macchie onde sono a loco a loco offuscati i soggetti greci trattati dall'Alfieri, nè certo si sooo in questa parte mostrati indulgenti; nessuno per altro s'è mai dato a sostenere che tali soggetti assumano nelle mani dell'Alfieri una tinta moderna e quasi borghese. Ma se così giudica il sig. Schlegel delle tragedie dell'Alfieri lavorate sopra argomenti greci, che cosa dirà poi egli del *Timone d'Atene* e del *Troilo e Cressida* di Shakspeare, ove non ci ha d'antico e d'eroico se non che i nomi de' personaggi, — cagione forse per la quale Ippolito Pindemonte non dubitò d'affermare che il Tragico inglese cangia sovente, senza scrupolo, il coturno in uoa pantofola (*)? E pure il sig. Schlegel trova nel proprio ingegno con che giustificare queste due produzioni, e farnele quasi quasi aggredire! Dunque ne' suoi giudicj la parzialità non occupa l'ultimo luogo... Il Traduttore francese di questo *Corso di Letteratura drammatica* dice nella sua prefazione che l'Autore ha trattato il teatro italiano, antico e moderno, con estrema severità; ma noi crediamo d'aver motivo d'asserire ch'egli spesse volte lo ha trattato ancora con ingiustizia.

(29) Pag. 153. — « Se l'Alfieri os-

serva l'unità di luogo, è perchè egli colloca la scena in un modo così poco apparente e così indeterminato, che la crediamo in qualche oscuro ridotto ove non usano che congiurati. »

Nella *Mirra*, nell' *Alceste*, nella *Mérope*, nell' *Ottavia*,... la scena non è posta sicuramente in oscuri ridotti ove non usino che congiurati; ma dentro splendide regie, ove nessun congiurato mette mai piede, ed ove è verisimilissimo che intervenga tutto quello che v'interviene. E il Foro romano nella *Virginia*, il campo degli Israeliti nel *Saul*, la regia di Rosmunda... non sono nè così poco apparenti, nè così poco determinati, che altri possa prendervi equivoco. Non dimeno l'Alfieri non s'ha poi fatto sì grave scrupolo dell'unità di luogo, che alcuna volta non l'abbia violata; nel *Filippo*, nel *Bruto secondo*, nell' *Agide*, la scena si cambia; la qual licenza mentre doveva esser lodata dal sig. Schlegel, come quella oode tanto si valgono i poeti romantici da esso venerati, prova eziandio che l'Alfieri, dove osservò la regola dell'unità di luogo, lo fece seoa apparenza sforzo, giacchè, in caso diverso, se ne sarebbe dipartito, non s'avendo pigliato per legge di dovervisi religiosamente attenere. Infine piaciemi notare che anche il gran Corneille è d'avviso « di oon determinoar troppo distintamente il luogo dell'azione, e bastare il dire che la scena, per via d'esempio, è in Corinto o in Roma o al più nel tal palazzo, lasciando così all'immaginazione dell'uditore l'arbitrio di stabilire il luogo nella maniera che più gli aggrada, o che stima più conveniente. » Ma il sig. Schlegel si ha prefisso di veder tutto difettoso nell'Alfieri, e quindi vuole in

(*) Discorsi aggiunti all' *Arminio*, pag. 201.

esso riprendere fino a ciò che poco gl'importa di trovare o non trovare appresso degli altri Dramatici.

(30) *Pag.* 153. — Se l'Alfieri non circonda i re e li eroi delle sue tragedie di tutta quella pompa che si osserva particolarmente ne' melodrammi e nelle azioni pantomimiche, si è ch'egli sdegni di captivarsi li spettatori con simili mezzucci onde pur troppo abbisognano tragedie men ricche di gravi concetti e che tendono a uno scopo meno sublime; si è ch'egli vuol parlare all'anima, e non lusingar li occhi; si è ch'egli ben sapèa che il decorare una tragedia con pompa estrinseca ed accessoria è cosa da qualunque scrittore, ma che il darle maestà con la grandezza de' pensieri, con la forza delle sentenze, con l'importanza de' fatti, con l'unità d'azione e d'interesse, con lo splendore di ciò che scaturisce immediatamente dall'anima, voglio dire le grandi passioni, è proprio di pochi ingegni privilegiati; egli sentiasi da tanto, e il fatto prova ch'egli non s'ingannò. *Non sapendo dipingerla bella, ricca la dipingesti*, disse Apelle a un suo discepolo che avea profuso l'oro e le gemme intorno alla famosa Elena. Il medesimo io pur direi a chi ponesse soverchio studio nel procurar luogo allo sfoggio delle decorazioni, quando il soggetto spontaneamente non le addita: un tale apparato ottico è contrario alla natura stessa della tragedia, la quale non deve accattare altronde i mezzi di dilette per vie diverse da quelle che guidano al suo fine, ma solo con le proprie sue forze dee muovere a terrore e a compassione anche quelli che l'ascoltassero senza vederla. I re, li eroi dell'Alfieri, senza lusso e senza corteggio,

sono per sè tanto grandi e luminosi, che il nostro popolo li vede sempre con maraviglia, se bene sia avvezzo agli sfarzosi spettacoli delle incantatrici scene del *teatro alla Scala*. Basta questo solo fatto a confutar tutte le censure più ingegnose. Quando Cesare, avvolto in rozze lane, e assiso in una fragile barchetta flagellata dal furor della tempesta, dice allo sbigottito pilota — *Non paventare; hai teco Cesare, e di Cesare la fortuna che naviga insieme con te* — egli è di lunga più grande e più venerabile agli occhi d'un popolo capace d'alti sentimenti, — qual è il popolo italiano — che allorquando preceduto da' suoi satelliti, accompagnato da' senatori, seguito dalla curiosa plebe, e al suono strepitoso de' militari strumenti, si conduce alla festa de' Lupercalei, dove, con preparata farsa, deve Antonio offerirgli il diadema.

(31) *Pag.* 153. — Ecco una volta costretto pare il sig. Schlegel a confessare che l'Alfieri ha saputo dare a una sua tragedia il colorito proprio alla nazione ch'egli tolse a dipingere, e farvi risplendere una poesia che spiega un volo veramente lirico! L'elogio che ne fa il Sismondi, è ancora più bello. « Questa tragedia (il *Saul*), egli dice, differisce totalmente da tutte l'altre dell'Alfieri; essa è concepita nello spirito di Shakespeare, e non in quello de' Tragici francesi; non è il conflitto fra una passione e un dovere che forma la peripezia o il nodo tragico; è la dipintura d'un carattere nobile con le grandi debolezze che vanno giunte talvolta a grandi virtù; è la fatalità, non del destino, ma della natura umana.... Egli è il primo demente eroico ch'io vegga introdotto su'l

teatro classico (*). — Ma non parrebbe al sig. Schlegel di bene adempiere le parti di Critico, se co' l dolce delle lodi non mescolasse l'amaro della censura; e quindi egli si fa premura d'avvertire che la *solitudine del teatro* è *soprattutto manifestissima nel Saulle*. Il sig. Sismondi è stato più giusto. « La maniera nuda e austera dell' Alfieri, die' egli, conveniva alla semplicità patriarcale del tempo ch'egli voléa rappresentare. Non si ricerca punto che il primo re d' Israele sia circondato di numerosa Corte, e ch'egli operi meno da sè stesso, e più per mezzo de' suoi ministri; niuno oblia che Saul era ancora pastore (**). » Questa risposta è la migliore che far si possa al sig. Schlegel, e ne reca meraviglia com'egli non l'abbia preveduta.

(32) Pag. 153. — « La *Mirra* è un soggetto eccessivamente ributtante che non si potèa tentare, senza temerità, di mettere su la scena. »

Mirra, per vendetta di Venere, innamorata del proprio genitore, non è più ributtante nè di Edipo che giace con Giocasta, sua madre, nè di Fedra accesa d'incestuosa fiamma pe' l suo figliastro Ippolito. La temerità ch'ebbe l'Alfieri di metter su la scena un tal soggetto, è quella stessa

(*) Sismondi, opera citata, T. III. pag. 29. — Probabilmente egli qui non parla che del teatro classico moderno, giacchè nell'antico abbiamo l'Ajace colpito parimente da questa morte della ragione per motivi che in parte s'assomigliano a quelli di Saulle. Ed a me pare che insieme co' *Saul* debba citarsi l'*Aristodemo* di Vincenzo Monti, il quale in varie scene emula il *Macbeth* di Shakspeare.

(**) Sismondi, opera citata, T. III, pag. 18.

ch'ebbero Sofocle e Voltaire, Euripide e Racine: quella stessa gloria che da simile temerità conseguirono i due Tragici greci e i due Tragici francesi, conseguita fu pure dal Tragico italiano. Ma l'infelice Mirra, — sempre modesta, sempre innocente di cuore, sempre forte di carattere, e che infino alle ultime parole del quinto atto non iscopre mai chi sia l'oggetto del suo colpevole amore —, ne intenerisce, ne fa piangere al suo pianto, e ne sforza ad affezionarcele; laddove l'impudente Fedra, nella tragedia di Racine, la quale impiega tutta l'eloquenza delle lusinghe per trarre Ippolito a corrispondere al suo vituperevole ardore, e ne soffre in su 'l viso la ripulsa, fa nausea e ne muove a riacapriccio. « La Mirra, dice il Signorcelli (*), è trattata con maestrevole superiorità dall' insigne nostro Tragico Vittorio Alfieri, il quale, riscaldato dalle patetiche immagini ed infiammate espressioni di Ovidio, ha renduta quella sventurata, degna di tutta la tragica compassione e sommanamente interessante, malgrado del di lei criminoso ardore. » — « La *Mirra*, dice Cooper-Walker, sembra esser la prediletta dell'autore, e tale pur anche le accadrà d'essere per parte del Pubblico. Benchè l'Alfieri per modestia dica, con Ovidio, in proposito di questo fatto,

*Dal mio canto ite lungi, o padri, o figlie:
Questo è canto d'orror...*

egli ha saputo trattarlo con tanta delicatezza, che per nessun modo soffrir ne possono le più caste orecchie:

(*) *Delle migliori tragedie greche e francesi; traduzioni ed analisi comparative di P. N. Signorcelli, T. I, pag. III.*

Mirra, quantunque invisa per tutto il tempo dell'azione dalla sua malnata passione, non tradisce mai il segreto del suo cuore sinchè può resistere all'ultima agonia di sua morte... È perfetto il carattere di Ciriaco, come re e come padre. Cecchi ha tutte le virtù e i sentimenti tutti che ad eccellente moglie e a madre convengono. Il generoso, l'innamorato Pietro, personaggio d'invenzione del poeta, aggiunge molto all'interesse della tragedia (*). — La *Mirra*, per quanto a me pare, è fra le moderne tragedie una di quelle che domina maggiormente lo spirito secco. La *Mirra*, recitata dalla Pelandri o dalla Marchioni, produce sempre un effetto inesprimibile, e il Pubblico sempre ne chiede la replica. Se la *Mirra*, tal quale fu immaginata e condotta dal genio dell'Alfieri, fosse a noi pervenuta, o si fosse potuto far credere che pervenuta fosse dall'antichità, si avrebbe senza dubbio da' Critici per uno de' maestri lavori di Sofocle o d'Euripide, e verrebbe citata con meraviglia; i difetti che adesso ci si vogliono trovare, sarebbero stati allora tenuti per bellezze peregrine da tutta la superstiziosa schiera de' commentatori e degli eruditi, come accadde a Leon Battista Alberti. Egli compose verso l'anno 1425 una commedia latina intitolata *Philodoxios*, e ne mandò fuori varie copie sotto al nome di Lepido, antico poeta romano. Sì bella astuzia ingannò i dotti, i quali fecero a gara d'esaltare a cielo una produzione che avrebbero forse biasimata con rabbia, se fosse stato loro noto che l'autore era un moderno e

un loro contemporaneo (*). Ora andate a prestare ancor fede, se potete, agli elogi o alle censure de' Critici di professione!

(33) Pag. 153. — Il sig. Arteaga, spagnuolo, vedendo nel *Filippo* dell'Alfieri infamata la memoria d'un antecessore del suo Re, vementemente si esaggera contra il nostro poeta, e con ogni ingegno si sforza di mostrar soprattutto che il fatto storico fu totalmente stravolto da esso; che Filippo era tenuto da'suoi contemporanei pe'l Re più cattolico di quel secolo, il più elemente, il più dolce; che mai non v'ebbe figlio più colpevole di Carlo, che Perez era uno de' più famosi ribaldi che abbiano mai usato in corte, ec. ec. (**). Se queste notizie fossero autentiche, la sua critica colpirebbe egualmente il *Don Carlo* di Schiller; ma l'opinione generale, fondata su la tradizione e sovra opere divulgatissime, le impugna; e quando un poeta s'attiene ad essa, non solamente non può meritar biasimo, ma compie anzi uno de' suoi primi obblighi, raccomandato da tutti i maestri. Altro è l'ufficio della storia, ed altro quello della poesia. Il resto delle censure del sig. Arteaga tocca propriamente la parte drammatica; ma in luogo del sano giudizio, ci si vede a prima giunta lo spirito nazionale irritato; e fuori d'alcune poche osservazioni degne d'esser tenute in conto, ma già fatte da altri

(*) Roscoe, *Vita di Lorenzo de' Medici*, T. I, pag. 97. Traduzione italiana.

(**) Lettera dell'Ab. Stefano Arteaga a Monsig. Ant. Gardequi intorno il *Filippo*, inserita nell'ultimo volume dell'opere dell'Alfieri stampate in Piacenza coi tipi del Majoo l'anno 1811.

(*) Cooper-Walker, opera citata, pag. 278.

prima di lui, non ci si trova che animosità, acrimonia, cavillo, pedanteria. I vapori della bile gli offuscano l'intelletto per modo, ch'egli non arriva tampoco a comprendere quella grave sentenza dell'Alfieri, cioè che *il Machiavelli apparirà un Tacito agli occhi degl' Italiani, allorchè questi diventeranno un popolo libero*; e si sbraccia a dimostrare che fra questi due Storici non è corrispondenza veruna, dando così a dividere che le opere del Segretario fiorentino non sono pane per le sue mandibole. Appena si può credere che l'autore di queste critiche intorno all'Alfieri sia quel medesimo che ne diede l'eccellente opera sopra le *Rivoluzioni del teatro musicale*. Pur nondimeno parve al sig. Schlegel di poter riposare con tanta sicurezza in su la fede di esso, ch'egli ne raccolse tutte le sentenze, e le replicò quasi letteralmente in questa sua Lezione. — Intorno alla *Mirra* ignoro che l'Arteaga abbia mai scritto alcuna dissertazione a parte; ciò ch'egli ne dice per incidenza nell'esame del *Filippo*, riguarda solamente il carattere di Ciriaco, in cui gli spiace di non vedere che un sposo e un padre, quasi che un Re, per comparire in una tragedia, debba sempre dettar leggi, o bandir la guerra, o negoziare trattati (!!!).

Qui finiscono le censure del sig. Schlegel sopra l'Alfieri: ma varj Critici ve n'aggiungono un'altra ancora più forte in vista, e intorno alla quale io reputo non esser fuor di proposito il far parola, acciocchè nel complesso delle presenti osservazioni trovino i lettori un'apologia delle tragedie del nostro poeta, abbastanza compiuta per quanto è possibile negli angusti limiti che a semplici Note

sono prescritti. Questi Critici sostengono adunque che nella maggior parte delle tragedie dell'Alfieri lo scopo morale è fallito, per vedersi nelle medesime oppressa la virtù, e imposto il delitto. Una tale censura fa chiaro ch'essi confondono l'istruzione degli spettatori con la retribuzione de' personaggi del drama. Non dirò già che nuoca allo scopo morale il far trionfare la virtù, e rimaner castigato il vizio o il delitto; ma voglio sì bene dimostrare che lo scopo morale non è punto tradito nel caso opposto. Nel primo, il poeta invita a seguir la virtù, ed a fugir le opere malvage, con farne vedere il premio che la Provvidenza compartisce all'una, e la pena ch'ella scaglia su le altre (e questo è piuttosto il metodo d'istruzione del pulpito, che quello della scena); nel secondo il poeta ne stimola a farci campioni della virtù, a proteggerla con tutte le nostre forze, ed a perseguire li scelerati che le danno guerra. Allorchè vediamo la virtù premiata e il delitto punito, non rimane nel nostro cuore che la contentezza prodotta da questa giusta retribuzione; allorchè vediamo il contrario, c'innamoriemo vie maggiormente della virtù, perchè le sue sciagure accrescono le sue attrattive, commovono il nostro cuore, e vi destano la generosa brama di soccorrerla e trarla a salvamento; odiamo vie maggiormente il delitto, perchè ci si mostra co' l'atto ch'esso è tanto industrie nelle sue insidie, nelle sue nequizie, nelle sue crudeltà, che perviene talvolta a sottrarsi dal meritato castigo. Nel primo caso, il nostro amore per la virtù è un amore interessato, — la speranza del premio: nel secondo è un amore puro, sublime, virtuoso come la virtù stessa,

perchè amiamo la virtù per sè medesima. Nel primo caso, lo spettatore propone tacitamente a sè stesso di fugire il delitto per timor della pena che gliene segue; questo proponimento è figlio della debolezza: nel secondo odiamo il delitto per la sua deformità, pe'mali ch'esso reca ad altrui; questo è l'odio della virtù, dell'eroismo. Ma ciò non basta. Quando vediamo punito il delitto, è vero che il nostro cuore rimane contento; ma da questa contentezza nasce appunto che in noi si scema l'odio contra il delinquente, ed anzi spesso volte avviene che ne muova pietà di lui; il che è contrario al fine cui dee tendere il poeta; ottenere l'altrui commiserazione è premio e non castigo: laddove, allorchè il delinquente rimane salvo, dura e cresce nel nostro petto l'odio contra di esso, e ci sentiamo spinti a farci noi stessi ministri dell'umana e divina giustizia; e quest'odio, che in noi rimane, fa e mantiene nell'animo nostro un'impressione così forte che per non patto vorremmo diventar noi stessi delinquenti, giacchè l'uomo segue sempre ciò ch'egli ama, e non mai ciò ch'egli aborre. Quando un drama finisce col trionfo della virtù e con la punizione del delitto, il poeta è quello che fa tutto, e mette quindi in riposo li spettatori; quando un drama finisce con una catastrofe opposta, il poeta lascia nell'animo degli spettatori il vivo desiderio di far quello che non si è fatto per esso; che è a dire, egli ottiene il suo nobilissimo fine, quello di renderci sostenitori della virtù, e persecutori del delitto; le quali azioni entrambe non possono essere che il frutto dell'amore dall'una parte, e dell'odio dall'altra. Presentare la virtù premiata e il

delitto punito, per rendere migliore il popolo, è un metodo che suppone in esso popolo non altro stimolo a seguire il bene, che la sicurezza della mercede; non altro freno ad abbandonarsi al male, che la paura del castigo; i quali principi sono quelli dell'egoismo, sono bassi e però niente del tutto virtuosi, ancorchè guidino a operare in guisa che il risultato può avere agli occhi altrui l'apparenza della virtù. Presentare la virtù oppressa dalle sciagure, e il delitto impunito, per farci amar l'una e odiar l'altro per sè stessi e indipendentemente da qualunque speranza di ricompensa o tema di punizione, è il metodo del saggio, del filosofo, del grande poeta, i quali debbono sempre aver per fine d'esaltare la dignità dell'uomo, renderlo maggiore di sè medesimo, e far che le azioni sue sieno veramente magnanime, sublimi, disinteressate, non in vista ma intrinsecamente virtuose.

Or dunque ricapitoliamo. Coloro che si gettano a biasimare un drama in cui la virtù rimanga oppressa e il delitto impunito, confondono l'istruzione degli spettatori con la retribuzione de' personaggi rappresentati; considerano la scena come un tribunale innanzi a cui vengono tradotti i rei e l'innocenti per essere giudicati, anzichè una scuola a cui sono chiamati li spettatori per essere istruiti nella conoscenza dell'uomo; credono che il giudice debba essere il poeta, quand'egli per l'opposto vuole che giudici sieno li spettatori medesimi; pretendono in fine che il drama operi su la nostra riflessione con la fredda immagine dell'esempio, quando il poeta aspira in quel cambio a renderne caldi partigiani della virtù e fieri

nemici del delitto, con agitare il nostro cuore, e con svegliarvi quel fuoco irresistibile di passioni che ne sforza ad abbracciar la causa della prima, e ad esecrar l'altro.

La somma di così lungo ragionamento si trova rinchiusa in queste semplici parole d'Ippolito Pindemonte: *Basta per lo scopo morale della tragedia così dipingere l'onesto e il malvagio, che lo spettatore desideri di rassimigliare al primo benchè perdente, e desiderar non possa di rassimigliare al secondo, tuttochè trionfante* (*).

(34) Pag. 153. — In buon' ora!; ma noi finalmente avevamo tragedie regolari, o storiche o di pura invenzione, e piene di cose terribili e commoventi; noi avevamo buone commedie di carattere e d'intrigo, che si leggono pure oggidì con piacere; avevamo creata la pastorale e la commedia rustica (nè di quest'ultima il signor Schlegel fa pur cenno); e già avevamo inventato il melodrama, quando in Francia non si rappresentavano ancora che li scandalosi spettacoli de' Misteri, e altre farse non meno scandalose pe' il gusto, — quando su le scene d'Inghilterra non si era per ancor fatto alcun tentativo sopportabile in nessun genere, — quando in Germania non si conosceva ancora altro teatro che il castello de' burattini, — quando in Spagna tutto l'apparecchio d'un direttore di spettacoli stava riposto in un sacco, e consisteva in quattro pellicce bianche di pastore, guernite di corno dorato, quattro barbe e parucche, e quattro bacoli.

(35) Pag. 153. — Quì fa d'uopo ret-

tificar le idee. L'Ariosto, è vero, compose da prima la *Cassaria* e i *Suppositi* in prosa, ma poi le ridusse in versi sciolti sdruccioli; e in questa forma sono pur distese le altre sue commedie. Quelle poi del Machiavelli sono tutte in prosa, eccettochè una senza titolo, la quale è composta in versi di vario metro.

(36) Pag. 153. — Al giudizio che piace al sig. Schlegel di dare intorov alle commedie dell'Ariosto, contraporremo quello che si legge in Ginguéné. « Se la *Calandria* è tuttavia stimata in Italia, ella è spzialmente da' Fiorentini; ma le quattro commedie dell'Ariosto sono apprezzate dall'Italia intera; e non è soltanto per cagione dello stile dell'autore, il quale, per la facilità e la chiarezza, non ha pari in tutta la poesia italiana, ma perchè i personaggi dicono sempre quello che debbono dire, e in un modo così naturale, quantunque sempre clucubrato, che non sembra possibile lo esprimersi con maggior varietà e semplicità; perchè il calore e la rapidità del dialogo non si raffredda e non si rallenta quasi mai; perchè finalmente in tutte le situazioni comiche dove il poeta colloca i suoi personaggi ridicoli, tutto quello che dice ciascun di loro di faceto, è tale soprattutto mercè della combinazione o del contrasto de' caratteri con queste situazioni medesime. Leggendo la maggior parte delle commedie italiane di quello stesso secolo, benchè parecchie, considerate per drammi d'intreccio, abbiano un alto grado di merito, si direbbe che li autori le fecero perchè la moda volèa che se ne facesse; laddove, leggendo quelle dell'Ariosto, bisogna dire ch'ei le compose per secondare l'impulso del suo genio osservatore e dolcemente

(*) Discorsi aggiunti all'*Arminio*, pag. 278.

maligno, e che la natura, facendo di esso uno de' più grandi poeti che sieno mai esistiti, l'avea principalmente dotato del talento di conoscere e dipingere i caratteri, i vizj e le ridicolosità degli uomini (*).

(37) Pag. 153. — Non si può dire se le comedie del Machiavelli produrrebbero oggidì su le scene effetto drammatico, giacchè, per la enorme diversità de' costumi che vi sono ritratti, e per l'estrema licenza con cui vengono posti innanzi agli occhi dello spettatore, non si potrebbero nemmeno rappresentare. Ma pure è fuor di dubbio che si leggono tuttavia con grande curiosità e diletto, quantunque sia per noi perduta una gran parte della forza comica riposta ne' modi allusivi onde ribocca il loro linguaggio, e che dovevano a que' tempi dar loro un frizzo piacevolissimo; e la *Mandragola* soprattutto, al suo primo apparire, ottenne un successo così felicemente compiuto, che il Giovio lasciò scritto avere una tal comedia destato su 'l teatro fino alle risa degli spettatori più ipocondriaci, e di quelli ancora che s'accorgevano d'essere presi di mira nel disegno de' caratteri introduttivi. E l'Algarotti propose che fra le quattro statue de' migliori poeti drammatici che si doveano collocare nel teatro di Berlino, non si omettesse quella del Machiavelli pe' l gran merito appunto della sua *Mandragola*.

(38) Pag. 154. — Bouterweck ha ragione: il disegno della *Virginia* di Bernardo Accolti, detto l'unico *Aretino*, è precisamente lo stesso che quello dell'opéra di Shakspeare intitolata *È tutto bene* cioè che a ben riesce; cioè a dire il soggetto d'am-

bedue questi drammi è tratto dalla Novella 29.^a del Boccaccio: se non che l'Accolti in vece della *Giletta di Nerbona*, del *Re di Francia*, del *Conte Beltramo di Rossiglione*, della *fanciulla di Firenze*, ec., che sono nel Novelliere, finge una *Virginia* di Salerno, un *Alfonso* re di Napoli, un *Alessandro* principe di Salerno, una *Camilla* fanciulla milanese, ec.: e Bouterweck ha pur ragione di censurare un siffatto componimento, privo d'invenzione, senza condotta, e tirato giù con pessimo stile. L'Accolti non fece altro che dar forma di dialogo alla Novella del Boccaccio, senza che nulla v'abbia aggiunto del suo, toltone l'episodio sconnesso e inconcludente d'un certo *Silvio* innamorato di *Virginia*; ma se nella Novella brillano le più squisite grazie di lingua, e si ammira la più felice esposizione, non vedesi nella tragedia che rozzezza, stravaganza, pazzia. L'argomento è disteso a foggia di sonetto; il dialogo è tutto in ottava rima; alcune epistole e l'ultima parlata di Virginia sono versegiate in terzine. La scena è da prima in Salerno; poi in Napoli, dove si sta per un otto giorni e forse più; quindi in Milano, dove il principe Alessandro riceve una lettera che la moglie sua Virginia gl'invia da Salerno per mezzo di due oratori, i quali, appena congedati da lui, ricompariscono in un volger d'occhio davanti a Virginia ch'è sempre a Salerno, con la risposta; indi a poco la scena è novamente in Milano; tosto tosto si ritorna a Salerno; di poi si vede Virginia in un luogo che non si può sapere qual sia (giacchè le mutazioni di scena non sono mai indicate, e solo s'indovnano per discrezione), ma che verisimilmente è una villa fuor di Milano;

(*) Ginguené, op. cit., T. VI, p. 219.

e alla fine Virginia, mentre che recita un'ottava, e senza togliersi dal cospetto degli spettatori, perviene da questo luogo innominato a Salerno co' due figliolini ond'era rimasta incinta, per opera del principe Alessandro suo sposo, nell'atto 3.^o, durante il quale ella giacque con lui dieci notti. Io non ho potuto raccogliere (nè per verità inc ne sono preso gran cura) che questa tragedia sia mai stata esposta su 'l teatro; ma se fu, bisogna supporre che la scena fosse stabile, e che si lasciasse all'immaginazione degli spettatori la briga di figurarsi i diversi mutamenti di luogo a seconda degli interlocutori ch'entravano, e delle cose ch'essi dicevano, appunto come succede alla lettura. Queste semplici notizie sono a bastanza, e d'avanzo a mostrare qual sorta di mostro dolga al sig. Schlegel di non aversi potuto procacciare; ma dove sia chi regga a trascorrere tutto intero il drama, vi troverà cento altri assurdi fuor d'ogni aspettativa. Anche nell'opera di Shakspeare si vola come per incantesimo da un paese a un altro, e succedono avvenimenti pe' quali è necessario per lo meno uno spazio di due anni; ma questi difetti sono a divizia compensati da originali bellezze di cui non è pur ombra nella tragedia dell'Accolti. Ma il sig. Schlegel dice che la *Virginia* vuol essere riputata per un tentativo *unico nel suo genere*, a fine di dare a un piccolo romanzo serio la forma drammatica e li ornamenti della poesia. Egli è vero che questo tentativo dell'Accolti è *unico nel suo genere*, se vogliamo solo aver riguardo alla demenza con cui fu condotto; ed è gran ventura che sia pur *unico*: ma di drammi romanzeschi sn l'andare delle

mostrosità spagnuole ne abbiamo altri esempli nella *Donna costante* e nell'*Amante fuivoso* di Raffaello Borghini, per altro scrittore riputatissimo, — nella *Prigione d'Amore* e nell'*Erofilomachia* (o sia *Combattimento dell'amore e dell'amicizia*) dello Sforza d'Oddi, — e in qualche altra composizione de' tempi a noi più vicini. Fortunatamente però questi esempli sono rari, e l'Italia li rifiuta.

(3g) Pag. 154. — La comedia del Tasso, che si accenna qui dall'Autore, è intitolata *Li intrighi d'Amore*. Il giudizio ch'egli ne pronunzia, è così superficiale, che appena si può credere che v'abbia posto addosso uno sguardo; pure in un cotai tutto non si può dargli taccia d'ingiustizia: di fatto l'avviluppamento di questa comedia, suo principale difetto, è di tal sorta, che, a volerne solo esibire un semplice abbozzo, è mettersi dentro a un labirinto da non ne potere uscir così facilmente. Pure ci proveremo. — Un certo *Camillo* fu riscattato dal signor *Stefano*; venuto questi a morte, prima di rendere l'estremo sospiro, lo raccomandò caldamente a suo fratello *Alessandro*, al quale diede pure uno scritto suggellato, con ordine ch'e' non s'aprisse se non passato il decimo anno dalla sua morte. *Alessandro* d'allorà in poi chiamò *Camillo* co' l nome di figlio, e indi a poco tolse in moglie una certa *Cornelia*. Sembrandogli in breve tempo ch'ella vagheggiasse *Camillo* suo supposto figliastro, per chiarirsi meglio del fatto simulò di dover intraprendere un viaggio, e dopo qualche spazio fece dar fuori voce ch'egli fosse morto in Genova; ma sotto le mentite spoglie d'astrologo egli ritorna a Roma (luogo della scena); e spia li andamenti dell'una

e dell'altro. *Cornelia* in effetto amava già da gran pezza *Camillo*, e questi lei; il quale, intesa la morte d'*Alessandro*, confida a *Magagna*, servo di *Cornelia*, se non esser figliuolo d'*Alessandro*, e amare perdutoamente la finora supposta sua matrigna. *Magagna* è innamorato anch'egli della padrona: ed eccoti come la confidenza fattagli da *Camillo* dà origine a sospetti e gelosie fra questi due rivali, ed a strani accidenti. *Franceschetto*, piccolo figliuolo di *Cornelia* e d'*Alessandro*, ha di furto ascoltato tutto il colloquio di *Camillo* con *Magagna*, e a tempo e luogo questa scoperta serve a ingarbugliare vie più la matassa. Stante la loquacità di *Magagna*, e per altri accidenti, *Cornelia* viene informata che *Camillo* non è suo figliastro; e allora ella pensa di congiungersi con esso lui in matrimonio. Ma li amori di *Cornelia* e di *Camillo* sono turbati specialmente da *Ersilia*, innamorata anch'ella di *Camillo*; e questa *Ersilia* è figliastra di *Cornelia* stessa, poichè *Cornelia*, avanti che si maritasse con *Alessandro*, era stata moglie d'un certo *Muzio*, e poi d'un certo *Alfonso*, il quale da una prima moglie avea avuta la detta *Ersilia*. *Camillo* per altro non si sente punto inclinato a corrispondere agli affetti d'*Ersilia*, la quale in scambio è vivamente amata da un certo *Flaminio*: questo interscambio d'amori fa nascere forti controverse tra *Flaminio* e *Camillo*. — Ora *Alessandro* arriva in Roma, come abbiamo detto, travestito d'astrologo; insieme con lui è *Leandro*, suo antico confidente, e quindi conosciuto da tutta la famiglia; anzi è quel medesimo che poco innanzi avea recato a *Cornelia* l'annunzio della morte di suo marito. *Franceschetto*, che si trova

per via, s'abbatte in *Leandro* e nel simulato astrologo ch'egli non riconosce esser suo padre; e subito palesa al primo l'amorosa corrispondenza fra la propria madre e *Camillo*. A tai detti *Alessandro* non dubita più di non essere tradito dall'infida moglie e dall'ingrato figliuolo adottivo; dimodochè, senza le dolci persuasioni di *Leandro*, egli andrebbe difilato a occidere ambidue. Ma eccoti che mentre *Alessandro* s'aggira cogitabundo per Roma, gli viene veduta una signora, la quale è giusto giusto *Brianda*, moglie sua innanzi ch'egli sposasse la *Cornelia*. Quale sorpresa per lui che l'avea pianta per morta, e che ora si trova con la *Cornelia* accasato! Ella però non l'rassigura, sì per l'abito suo d'astrologo, e sì pe'l gran tempo che n'è separata. Ma questi le si accosta, la interroga sopra le sue vicende, e ispirandole confidenza, mediante varie cose che le dice relative ad essa e al suo *Alessandro*, tutte a lei ben note e ch'egli finge di sapere per mezzo dell'arte astrologica, ottiene facilmente ch'ella gli manifesti i suoi più profondi segreti. Laonde si viene, pe' loro scambievoli discorsi, a sapere che un certo capitano *Valasches*, fieramente acceso di *Brianda*, avea saputo co' più scelerati stratagemmi far credere ad *Alessandro* la morte di *Brianda*, e a questa la morte del marito. Ella, ripntandosi vedova, s'era quindi congiunta co'l capitano *Valasches*, dal quale ebbe una figliuola chiamata *Lavinia*; ma, sendo morto anche *Valasches*, cambiò l'antico suo nome in quello di *Leonora*, e si rimaritò con un tal sig. *Alberto*. Ognuno si può figurare in che stato si ritrovi il cuore del povero *Alessandro* a cosiffatta scoperta. Che farà

egli, divenuto marito di *Cornelia*? e come potrebbe riacquistar la sua cara *Brianda*, s'ella è adesso moglie d'*Alberto*? In questo contrasto d'affetti, egli si restringe a significare a *Brianda* che l'arte sua gli fa manifesto esser ancor vivo *Alessandro*, ma similmente essersi di nuovo ammogliato, persuadendosi ch'ella fosse morta; ed aggiunge che si troverà modo di sapere ov'egli dimori. Grande è la gioia di *Brianda* per essere accertata ch'ella probabilmente rivedrà l'adorato *Alessandro*; ma ella ha un altro marito, ed egli un'altra moglie. Sa il Cielo che cosa succederà! — *Alessandro*; essendo stato introdotto in casa di *Cornelia*, cioè nella sua casa propria, ritrova sopra la sua scrivania quella carta consegnatagli da suo fratello *Stefano*, moribondo, come riferimmo indietro, con patto di non l'aprire se non dopo i dieci anni di sua morte; ora, essendo appunto scorso questo tempo, ci l'apre, e ci trova che quel *Camillo* onde egli è tanto geloso, e cui presuppone innamorato di *Cornelia* e da lei corrisposto, è *Persio* figlio di *Cornelia* medesima e di *Muzio*, primo marito di essa. Questa nuova scoperta gli fa cader la benda dagli occhi: egli s'accorge che la natura ha finora parlato ne' cuori di *Cornelia* e di *Camillo*, o sia *Persio*, ma che nè l'una nè l'altro seppero bene interpretar le sue voci; comprende che l'amore di *Cornelia* per *Camillo* è amore di madre, — che quello di *Camillo* per *Cornelia* è amore di figlio; onde immediatamente si spoglia le vesti d'astrologo, e si palesa a questi cari oggetti. Qual motivo d'allegrezza per *Cornelia* e per *Camillo*! Ma *Alessandro* vuol ricupe-

rare la sua *Brianda*; e la misera *Cornelia* perderà dunque lo sposo nello stesso punto ch'ella se l'ha riacquistato? No, la Provvidenza ha decretato altrimenti. — Non prima s'è scoperto esser vivo *Alessandro*, e *Leonora* esser *Brianda* moglie di lui, che pervengono tali notizie all'orecchio d'*Alberto*, ultimo marito della detta *Leonora*, o sia *Brianda*; il quale, avendo poco prima veduta per caso la *Cornelia*, e ben riconoscintala, rivela adesso ch'egli non è *Alberto*, ma sì bene *Muzio*, antico marito della stessa *Cornelia*; dichiara che avendo avuto sicuro avviso che la infelice insieme con un loro figliolino era perita in mare, s'era fatto d'allora in poi chiamare *Alberto*, per non si sentir più sonare all'orecchio un nome che gli rammenterebbe a ogni ora la più funesta delle sciagure; corre a presentarsi alla sua prima moglie; e quivi ritrova altra cagione d'inesprimibile contento, perchè scopre in *Camillo* il suo caro figliuolo *Persio*. Laonde *Cornelia* e *Brianda* ritornano fra le braccia de' loro primi mariti; *Alessandro* e *Muzio* si chiamano per fortunati di poter fare tra loro questo rimutamento di mogli; e quello ch'è stato, è stato. — La matassa non è però sciolta ancora interamente. *Camillo* (cioè *Persio*) si risovviene ora d'*Ersilia*, e, rammentando le straordinarie prove d'amore ch'ella gli diede, si risolve di prenderla in moglie; ma *Flamminio* gliela contrasta a tutto potere, e già sta per ottenere la mano di lei, quando per mezzo d'*Alberto*, o sia *Muzio*, e d'una certa *Bianchetta* che praticava un tempo in casa d'*Alfonso*, si scopre che questo *Flamminio* è *Consalvo* fratello d'*Ersilia* stessa,

e per conseguenza anch'egli figliastro di *Cornelia*, giacchè *Cornelia*, tra *Muzio* ed *Alessandro*, aveva avuto per marito *Alfonso*, a cui *Erminia* sua prima moglie avea partorito *Ersilia* e *Consalvo*. Rimasto adunque *Camillo* senza competitori, sposa *Ersilia*. — Ma dicevamo indietro che *Leonora*, cioè *Brianda*, avea avnto dal capitano *Valascha* una figliuola chiamata *Lavinia*; questa è pazzamente amata da un certo *Flavio*, figliuolo del sig. *Manilio*, il qual *Flavio* è fuggito dalla casa paterna per esserle vicino e ottener mercede all'amor suo: ma siccome *Lavinia*, innamorata di certo sig. *Gialaise* napoletano, lo ha rifiutato per suo amante, così egli s'è tinto da moro, e s'è posto a' servigi di questo medesimo sig. *Gialaise*, per avere commodità, non ch'altro, di parlarle alcuna volta, e d'udire l'angelica sua voce. Ma *Gialaise* punto non cura li affetti di *Lavinia*, ed arde per la cameriera di lei, chiamata *Pasquina*. Ora la *Bianchetta*, nominata di sopra, e mezzana di professione, essendo informata di tutte queste cose, fa credere alla signora *Lavinia* d'aver dato a intendere a *Gialaise* che la *Pasquina* lo aspetta a notte avanzata, ma travestito da mugnaio per non essere conosciuto da nessuno, in una certa camera a terreno; e però la induce a mettersi quivi ella medesima, a fine d'otter per frode quelli abbracciamenti che invano avrebbe speranza d'otter per amore. *Lavinia* acconsente; la *Bianchetta* ne avverte subito *Flavio*; e questi, venuta l'ora stabilita, si conduce alla posta si bramata. Ma per isventura è riuscito alla *Pasquina* d'ascoltar da una finestra tutta questa trama; in guisa che, sì tosto come *Flavio* è entrato

nella camera che gli fu additata, ella ve lo serra dentro, e corre ad avvisare *Alberto* (*Muzio*), padrigno di *Lavinia*. *Alberto* si trova insieme con l'amico suo *Manilio*, il quale è in traccia del proprio figliuolo: ambedue sorprendono subitamente il traditore che s'è nascosto in un sacco, e a colpi di piedi e di bastone lo cacciano in istrada; l'infelice mette fuori il capo dal sacco, e *Manilio* scopre in esso il suo diletto *Flavio*. Questi confessa al padre l'invincibile passione che ha destato nel cuor suo la crudele *Lavinia*, cagione di tutti i suoi travimenti; *Alberto* si fa mediatore; e *Lavinia*, non potendo resistere a tante testimonianze d'amore, gli porge in premio la sua mano. *Gialaise* sposa allora la *Pasquina*, che si scopre essere *Gentilesca* figlia di *Magagna*; e questi si marita con *Bianchetta*. — Così termina questa comedia di cui

Maggiore intrico in somma unqua non vidi,

come per dice il medesimo Tasso nel Prologo. Ma in questo epilogo mi sono passato di molti altri travestimenti, di molte altre finzioni, di molti altri casi, che a volerli tutti annoverare sarei stato infinita. Non pare credibile che il Tasso, così amante dell'ordine, della chiarezza, della semplicità, della regolarità, s'abbia potuto recare a mettere insieme un imbroglio di questa fatta. Non solo li accidenti vi sono ammuccinati con tanta ridondanza, che impossibile è quasi il tener loro dietro coll'attenzione; ma il difetto maggiore consiste nella molteplicità delle azioni. Nondimeno *Alessandro* s'inalza sopra tutte l'altre figure di questo complicatissimo quadro, e il suo carattere è ben dipinto;

parimente vi s'incontrano scene da fare smascellar dalle risa, e il dialogo, come osserva anche il Sismondi, non manca nè di grazia, nè di facilità. Io per altro sono inclinato a supporre che siccome a' tempi del Tasso era in gran voga il genere romanzesco, e si sosteneva dai più che il romanzo, appunto per la sua molteplicità d'azioni, avrà il vantaggio dall'epopeja, costretta d'aggirarsi intorno a un'azione sola, così egli, dopo d'aver oppugnata una tale teoria ne' suoi Discorsi sopra l'arte poetica, abbia pur voluto renderla ridicola co' presentarne all'occhio, per mezzo di questa comedia, li enormi difetti. Se tal fu l'animo suo, dovremo confessare che li *Intrighi d'Amore* sono la più ingegnosa parodia che si potesse far mai del romanzo; e diventerà meritevole di lode ciò stesso che, considerato per semplice comedia, saria piuttosto degno di biasimo. A proposito di questa comedia dice il Goldoni: « Se non è un'opera eccellente, non lascia però di manifestar l'indole d'un nomo di genio (*). »

(40) Pag. 155. — Giovambattista della Porta, napoletano, fiorì verso la fine del secolo XVI o in quel torno, e fu lodatissimo per le molte opere scientifiche e letterarie ond'egli arricchì l'Italia, fra le quali è celebre il *Trattato della fisionomia*. Di lui abbiám pure due tragedie, una tragicomedia, e quattordici comedie in prosa: queste ultime, se bene a' di nostri pressochè dimenticate, son degne d'esser lette specialmente da chiunque dedica i suoi studj al teatro. Ma fra la moltitudine delle comedie che uscirono a que' tempi, ne pare che non si debba

tacere di quella del Caro, intitolata *Li Straccioni*. Ecco il giudizio che ne diede Ginguené: « Questa comedia, scritta con libertà insieme e con eleganza, è una delle meglio condutte dell'antico teatro italiano, una di quelle in cui i sentimenti dell'amore sono espressi con maggior passione e naturalezza, e ad un tempo una delle più allegre (*). » Ancor essa è distesa in prosa; e la lingua soprattutto vi è maneggiata con quella grazia e disinvoltura che rendono tanto pregevoli tutte l'opere di questo illustre scrittore.

(41) Pag. 155. — Fra le censure che vengono fatte al Goldoni, alcune si possono facilmente ribattere, altre non credo. Si nota, per esempio, che la sua lingua è scorretta, e il suo stile inelegante. Ci ha di quelli, è vero, che sostengono aver ciò fatto il Goldoni a bello studio, affinchè più naturale paresse il suo dialogo; ma fugge lor dalla mente che altro è copiar la natura, e altro imitarla: chi copia, trasporta fedelmente su la tela, su la carta, nel marmo, quel tanto ch'egli ha dinanzi agli occhi, qual si ritrova; chi imita, va in traccia del bello, ne raccoglie in uno li sparsi elementi, e lascia da banda il difettoso: copiare è lavoro meccanico; imitare è opra dell'ingegno, ed è l'ufficio del poeta. Del rimanente, se il Goldoni fosse stato ad arte scorretto e inelegante allorchè introduce su la scena personaggi ineruditi e vulgari, sì lo vedremmo poi dare un linguaggio puro e venusto a' personaggi culti e bennati; ma questo non apparisce. — Si accusa il Goldoni d'aver imbrattato il suo dialogo di osceni equivoci

(*) *Memorie*, T. 7, p. 118.

(*) Ginguené, op. cit., T. VI, p. 310.

e di scurrili facezie; noi potremmo dire bensì che dal medesimo difetto non vanno esenti nè anche molte delle comedie francesi più lodate, e che le comedie del Goldoni sono in questo particolare uno specchio di pudicizia e di decenza rispetto alle famose comedie del secolo XVI, che pur veniano rappresentate davanti a Cardinali ed a Papi, i quali ne pigliavano grandissimo diletto, nè certo se ne tenevano scandalizzati; potremmo aggiungere ancora che se a que' tempi una soverchia rilassatezza e una eccessiva trascuraggine di certe apparenze, le quali, se non attestano l'assoluto bando del vizio, almanco lo velano, facea plauso alla licenza comica, la schifiltà, o, come dicono i Francesi, la *pruderie* che regna negli odierni costumi, la condanna forse troppo indiscretamente; ma non pensiamo per questo che si debba o si possa così di leggieri assolverlo. Pure, nè tutte le sue comedie hanno tali macchie, nè dove si trovano, è così difficile di levarle, che punto si nuoca all'effetto drammatico. — Alcuni rimordono il Goldoni del non aver saputo ritrarre la buona società: noi potremmo rispondere che allora quando egli pone la scena in Venezia, se la società da esso dipinta ha modi e costumi assai poco delicati, accensar se ne dee l'originale e non il pittore, giacchè a que' tempi la parte più scelta de' Veneziani era lontanissima da quel raffinamento di gentilezza che oggidì abbellisce la nostra conversazione; il Goldoni, ritraendo al naturale i suoi concittadini, presentava a' loro occhi una tela ov'essi potrebbero riconoscere i proprj difetti: ma quand' egli trasporta altrove i suoi personaggi, non sapremmo più

difenderlo; anzi tanto più ne sembra ch'egli abbia il torto, quanto che s'egli avesse fatto operare e parlare questi personaggi secondo le norme d'una perfetta educazione, avrebbe insegnato a' suoi paesani di come correggersi, dopo che avea loro mostrato ne' soggetti patrij in che cosa eglino il più mancavano. — Altri asseriscono ancora che il Goldoni non avesse idee chiare della vera morale, e che perciò le sue comedie sieno spesse volte in questa parte riprensibili. Molte cose furono già dette, ed anche molte se ne potrebbero dire a favore e contro di lui per questo titolo; nondimeno, senza particolarizzare, confesseremo che una simile taccia è fondata alcuna volta in ragioni irrepugnabili: negheremo per altro ch'egli si sia dilungato dallo scopo morale allorchè lascia impunito taluno de' suoi personaggi viziosi, per le considerazioni che abbiamo esposte alla fine della *Nota* 33, e che, se bene addutte in proposito della tragedia, sono tanto più applicabili alla comedia, quanto che il castigo ne sforza a serie riflessioni le quali distruggono l'allegria, e quindi mal si conciliano con la natura della comedia, che deve emendare il vizio con renderlo ridicolo, e non già con l'esempio de' mezzi che usa il legislatore. — Noi dunque non abbiamo l'animo così preoccupato di stima pe' l'Goldoni, che non veggiamo in esso varj difetti, i quali pur sarebbero assai più scarsi s'egli si fosse dato meno alla fretta, e meno avesse trascurata la politura de' suoi lavori. Ma quando udiamo il sig. Schlegel asseverare che il Goldoni non possiede nè l'arte di caratterizzare, nè la ricchezza dell'invenzione, — che le sue comedie hanno

16

poco movimento progressivo, — ch'egli non supplisse all'effetto comico delle maschere, là donde le ha sbandite, con verun mezzo di giovialità che gli sia proprio, — che dove ha conservato Arlecchino, Brighella e Pantalone, li ha renduti molto scipiti, — e che finalmente riproduce di continuo i medesimi caratteri, non curandosi pure di cangiar loro i nomi, — è forza pensare ch'egli abbia gindicato il nostro poeta non già sopra un diligente esame delle produzioni di esso, ma su le animose censure del Baretto o di qualche altro invidioso di questo *figlio e pittore della natura*, come lo chiama Voltaire. Quando poi il sig. Schlegel rimprovera il Goldoni perchè le sue comedie continuamente s'aggirano intorno al medesimo punto, siamo quasi tentati di chiedergli s'egli s'è dimenticato che l'unità d'azione è la prima prerogativa della buona comedia, e che per conseguenza tutti li accidenti debbono appunto collimare a un solo centro commune. Laonde egli viene dirittamente a biasimar quello che più merita lode: ma non è gran fatto; chi è sì forte innamorato de' guazzabugli onestati dell'appellazione di romantici, che più avanti di essi non vede nè cosa alcuna più desidera, non può certo contentarsi d'una modesta semplicità. Quando finalmente il sig. Schlegel afferma che le dipinture che fa il Goldoni de' costumi, tuttochè abbiano della verità, non escono mai dalla regione delle consuetudini giornalieri, e ch'egli ritrae sempre la vita in superficie, dobbiam credere che, per andare a' suoi versi, avrebbe dovuto il Goldoni non già dipingere l'uomo qual si trova ne' paesi ov'esso lo pone, ma qual pos-

siamo immaginarcelo in un mondo ideale; cioè a dire, il Goldoni avrebbe dovuto non già scrivere comedie, specchio e storia de' costumi de' suoi contemporanei, come fece Molière, ma romanzi e ghiribizzi, come sogliono li Spagnuoli, alcuni Inglesi e alcuni Tedeschi. Che s'egli s'intese di dire non aver saputo il nostro poeta internarsi ne' secreti del cuore umano, risponderemo che forse nessun altro meglio di lui giunse a sorprendere l'uomo ne' suoi più profondi e più nascosti pensamenti: è questa la parte ove il Goldoni si pare sovrano maestro; ed è questa sua sagacità di far giocare le passioni del cuore e le stravaganze della mente, e di svelarne le molle più sottili e più recondite, che lo sostiene tuttavia su l'odierno teatro, quantunque la diversità de' presenti costumi scemi interesse alle sue dipinture, e quantunque i Beaumarchais, i Diderot, i Mercier, i Kotzebue, ec. ec., abbiano talmente corrotto il gusto, che la buona comedia è costretta di cedere il luogo. Il dialogo del Goldoni è sempre vivo; nelle sue scene regna sempre la più schietta allegria; i suoi personaggi sono sempre messi in occasioni e situazioni che li sforzano a palesare tutta la loro debolezza, — dal che nasce il vero ridicolo; la satira ch'egli fa del vizio è talora espressa con parole, ma per lo più presentata con le azioni; quando vuole, egli offre bellissimi quadri di virtù domestiche e sociali; nella *Sposa persiana*, nell'*Ircana in Ispahan*, nella *Bella selvaggia*, nella *Pamela*, egli commove e fa piangere; in quasi tutti i suoi intrecci signoreggia tutta la forza comica; in somma, con tutti i difetti che noi pure vediamo nel Goldoni, se ci venisse domandato

quale fra esso e Molière (il solo che si possa mettere con esso a confronto) sembri a noi più grande, risponderemmo che, mentre in molte parti li reputiamo grandi ambedue del pari, se il poeta italiano cede all'altro nella delicatezza, nella eleganza, e talvolta nel decoro (giacchè nè anco in Molière il decoro è sempre rispettato), lo vince poi nella ricchezza dell'invenzione, nell'orditura e nello scioglimento de'viluppi, nella spontaneità del dialogo, e nell'arte di collocare i personaggi. Allora quando il Goldoni diede a Parigi il *Bourru bienfaisant*, lo stesso Voltaire non potè tenersi di non dire che la Francia era debitrice a uno straniero dell'averle ridonato il gusto della buona comedia, depravato dalle stranezze del comico piagnuolo. In queste succinte parole, autenticate dagli straordinarj applausi di tutta la Francia, la quale anche oggi rivede con sommo piacere su le scene il *Bourru bienfaisant*, si contiene il maggiore elogio che far si possa al nostro poeta, e la più valorosa confutazione di tutte le censure de'suoi detrattori. Molte comedie del Goldoni furono tradutte o imitate in Francia, in Inghilterra, in Germania; il che ben prova che l'ammirazione dell'Italia per questo raro ingegno non è cieca parzialità nelle cose proprie. Il dotto Van-Socn, professore nella Università di Utrecht, scrivendo al Cesarotti, diceva: *Goldoni è egli adorato in Italia? È egli riconosciuto per uno degli uomini che le hanno fatto maggior onore? Si hanno per esso que'riguardi che la Francia si gloria d'aver avuto per Molière* (?) Ed io terminerò questa Nota

(*) *Epistolario del Cesarotti*, T. I, pag. 118.

con la risposta che il Cesarotti fece a lui, sì perchè in brevi linee v'è disegnato il ritratto genuino del primo Comico italiano, e sì perchè mi piace di ricordare il giudizio d'uomo così sapiente e così celebre a que'medesimi fra' miei concittadini (pochissimi per buona ventura) i quali, all'opposto di quel sagace pittore che volendo ritrarre Antigono re di Macedonia ch'era privo d'un occhio, lo dipinse dall'altro lato, soltanto s'affannano d'accennare altrui quella delle sue pupille ch'è meno vivace. « Se Goldoni (dice adunque il Cesarotti) avesse tanto studio, quanto ha natura, — s'egli scrivesse un po' più correttamente, — se il suo ridicolo fosse alle volte più delicato, — se le sue circostanze gli avessero permesso di comporre un minor numero di comedie, e di lavorarle di più, — parmi che potrebbesi con molta franchezza contraporlo a Molière, il quale osò io dirvi che mi sembra che venga piuttosto idolatrato, che ammirato da' suoi Francesi. Egli (*Molière*) non ha che quattro o cinque comedie, l'altre sono farse per divertire il basso popolo; e a sentir i Critici nazionali, sembra ch'egli abbia esauriti tutti i soggetti. Goldoni ha spinta molto innanzi la comedia *morata*, anzi può dirsiene il padre, giacchè egli non ha tanta cultura per andare a cercarne il modello appresso le altre nazioni. La sua mediocrità nella erudizione fa in questo punto il suo elogio: egli dee tutto al suo genio. Il sig. Diderot dica che sino ad ora non si sono posti su 'l teatro se non se i caratteri, e dice che sarebbe un campo nuovo e secondo il mettere in iscena le condizioni della vita. Egli s'è scordato che Goldoni aveva molto prima

eseguito con gran successo ciò ch'egli progettava, compiacendosene come d'una sua vista particolare. Non è però meraviglia che questo illustre Letterato siasi scordato di ciò, giacchè seppe anche scordarsi che il suo *Figlio naturale* sia precisamente il *Vero amico* del Comico veneto, benchè a dir vero, ingentilito e migliorato dal francese. Soprattutto Goldoni m'incanta nelle sue scene di *tableau*. Ma convien dirlo, egli è troppo fecondo: dopo Lope de Vega non so qual altro abbia scritto tante comedie... Mi duol veramente di vedere alcune delle sue comedie disgustare i conoscitori, quando potrebbero rendersi perfette con leggerissimi cangiamenti, ec. » (*).

(42) Pag. 157. — Le notizie pubblicate dal Baretti intorno all'origine delle composizioni teatrali di Carlo Gozzi, e il giudizio ch'egli ne pronunzia, meritano che sia qui loro concesso alquanto di spazio: le prime suppliranno al silenzio del sig. Schlegel; si vedrà nel secondo la conformità di sentire di questi due scrittori intorno a così strano genere di poesia drammatica. « Carlo Gozzi, dice egli, fratello del conte Gaspare Gozzi, s'avvenne un giorno nel Goldoni, nella bottega d'un libraj. Quale occasione più bella a sfogare la loro satirica bile! Entrambi si assalirono gagliardamente a vicenda; e nel calor della disputa, il Goldoni disse all'inesorabile suo Critico, ch'era facile cosa trovar difetti in una comedia, ma sì lo pregava d'osservare che il punto sta nella composizione d'un drama. Il Gozzi replicò ch'era facile realmente a trovar difetti nelle opere

teatrali, ma ch'era troppo più facile ancora a scriver comedie da recar diletto e meraviglia ad un popolo che ha un gusto così falso e così stravagante, com'è il popolo veneziano; e soggiunse con aria di sprezzo ch'egli scommetterebbe di far correre tutta Venezia a veder la novella delle *Tre melarance* messa in comedia. Il Goldoni e que'suoi partigiani che si trovavano presenti sfidarono il Gozzi a far ciò ch'egli prendeva sicurtà d'asserire; e questi, punto nell'amor proprio, entrò in impegno di produrre entro pochi giorni una comedia così stravagante. Chi mai s'avrebbe imaginato che l'Italia saria stata debitrice a questa singolar circostanza del più grande poeta drammatico ch'ella abbia avuto sinora? Il Gozzi mantenne la sua parola, e fece una comedia in cinque atti intitolata *Le tre melarance*, cavata da una di quelle panzane con cui le balie sogliono a Venezia allettare il sonno de' bambini (*). La comedia fu rappresentata; e le tre belle Principesse nate dalle tre melarance incantate attirarono un immenso concorso di popolo al teatro di s. Angelo... Il grande successo di questa comedia incoraggiò il Gozzi a far novelle prove dell'ingegno suo pe'l teatro... Io vidi rappresentare a Venezia dieci o dodici opere del Gozzi, e ne lessi alcune manoscritte, nè mai veruna composizione di tal genere mi diede maggior diletto. A me pare che il Gozzi sia uno di que'genj nati a destar la meraviglia, l'ammirazione e l'entusiasmo.

(*) Questa favola è tratta dal *Conto della Cunti*, capriccioso e raro libro scritto in lingua napoletana. (Gozzi Gaspare in *Gazz. veneta*.)

(*) *Epistolario* del Cesarotti, T. I, pag. 132 cc.

Egli è, al parer mio, dopo Shakspeare, l'uomo più straordinario che si sia giammai veduto in verun secolo. Il Gozzi è dotato d'un'immaginazione che lo porta a creare caratteri ed enti che non si trovano in natura, e non pertanto naturalissimi e verissimi. Tale è quello di Caliban nella *Tempesta* di Shakspeare. Allo spirito d'invenzione, sì raro fra' nostri poeti moderni, il Gozzi unisce la purità della lingua, la forza e l'ardimento de' pensieri, la bellezza del colorito, l'armonia della versificazione, l'arte di variare all'infinito i movimenti della bilancia del teatro, l'artificio dell'intreccio, la molteplicità degli avvenimenti, la probabilità della catastrofe, la varietà delle decorazioni, e molte altre mirabili qualità che fanno piacere un drama (*). — Ma non ostante un sì pomposo elogio, si può dire che lo straordinario favore che a quei tempi ottennero in Venezia i drammi di Carlo Gozzi, mostra piuttosto il cattivo gusto dell'udienza, che il loro merito reale; e di fatto l'Autore, come accenna lo stesso Baretti, non ebbe altro in mira, componendo le sue stravaganti commedie, che di far toccare con mano questa verità. È tuttavia curioso il vedere come quello stesso Baretti che si lascia rapire in tanta ammirazione dalle opere del Gozzi, dica poi altrove (**) che il Guarini non è nel suo *Pastor fido* che un pedestre imitatore, anzi copista dell'*Aminta* del Tasso, quand'egli avrebbe dovuto celebrarlo a cielo, co-

me colui che forse il primo in Italia schiuse le barriere a quelle straricchezze ed a quella mescolanza di elementi eterogenei che furono quindi portate al massimo grado di esagerazione nelle opere del Gozzi. Il sig. Schlegel almeno è più consentaneo a' suoi principj; ma il Baretti, lodando così enfaticamente il Gozzi, non parlava secondo la propria persuasione: egli magnificava questo scrittore per abbassare sempre più il Goldoni; s'egli non fosse stato mosso da questo spirito d'animosità, avrebbe forse parlato di esso in modo interamente opposto. Il Baretti aveva il dono d'un ingegno svegliatissimo; ma il suo gusto non era sicuro, e i suoi giudizi venivano il più dettati dalla passione. Fortunatamente però, nè li sfoggiati suoi panegirici valsero a tenere in piede le fiabe del Gozzi, nè le sue matte diatribe ad esigliar dalle scene le commedie del Goldoni. E se i Tedeschi hanno fatto alle opere del primo grandissima accoglienza, se le hanno ristampate, se parecchie ne hanno pur tradotte, se con entusiasmo ne sostengono la riputazione (*), se le spiegano dalla cattedra (**), noi dobbiamo sì bene professar loro gratitudine, — perciocchè è glorioso se non altro per l'Italiani il vedere onorato di lodi e d'ospizio ancora quello che per poeo da noi si rifiuta —, ma spero a un tempo che i nostri scrittori d'opere teatrali non s'invoglieranno per questo d'imitarlo. Le fiabe del Gozzi, considerate come satire del gusto de' suoi spettatori, sono opere ingegnossime e forse uniche nel loro genere;

(*) *Les Italiens, ou Mœurs et coutumes d'Italie, ouvrage traduit de l'anglais de Mr. Baretti.* Cap. VII.

(**) *La Frusta letteraria*, prima edizione, p. 255.

(*) Sismondi, op. cit., T. II, pag. 398.

(**) *Biblioteca italiana*, 1816, N.° XII, pag. 514.

ma, tolto via questo fine, esse non presentano al più che una forma di composizione da potersi praticare, purchè maneggiata con modo e con misura, nel melodrama e nelle azioni pantomimiche, ove oggidì si vuole soprattutto che sieno colpiti i sensi, ove il cuore non si lagna se resta alquanto in riposo, ed ove la ragione è meno gelosa de'suoi diritti.

(43) Pag. 157. — Dopo l'anno 1796, essendo state aggregate insieme diverse parti dell'Italia, si credette di dover isbandire dalla commedia le maschere, poichè non si vedeano nell'*Arlecchino*, nel *Pantalone*, nel *Brighella*, nel *Dottore*, cc., che altrettanti personaggi ridicoli inventati dalla malignità per mettere in disprezzo le varie popolazioni ond'essi erano i rappresentanti, e le quali allora formavano una sola famiglia. In oltre, le maschere soleano parlare all'improvviso, e i loro motti satirici colpivano indistintamente ogni classe di persone. Or questa libertà di parole non potè combinarsi co' l'aspetto e con la diffidenza che caratterizzavano que'tempi, ed era soprattutto contraria alla politica, la quale non dovèa nell'ordine novello di cose lasciare che imprudenti istrioni influir potessero nell'opinione pubblica. Tali sono i veri motivi che distrussero le *comédie dell'arte*; poichè le critiche de' sedicenti dotti non sarebbero già bastate a privare il Pubblico d'un genere di divertimento ch'egli proteggeva co' l'concorso e con li applausi. Nondimeno, la giovialità dell'*Arlecchino* è sì vivamente desiderata, che, mutate essendo le cose, vediamo ancora di quando in quando apparir su le scene questo personaggio, e si vien sempre festosamente ricevuto, se bene egli sia costretto di

reprimere la sua naturale vivacità, e di pronunziar cose non spontanee, non suggerite dalle circostanze del momento, ma commesse alla memoria dopo d'essere state scrupolosamente vagliate da un Censore. Non dirò già co' l' sig. Schlegel che la commedia con maschere, o commedia dell'arte, sia in Italia l'unico genere in cui le persone che cercano al teatro l'originalità e un passatempo veramente drammatico, possano trovare diletto; ma pur confesso che duolmi la perdita di questa sorta di spettacoli che sono una delle singolarità della nostra nazione, — che meritavano d'esser conservati, non ch'altro, per l'antichità della loro origine, — e che danno luogo più sovente, come ben disse il Baretto (*), all'ammirazione, che non alla critica. Parimente spiaceci (e rida pur chi vuole del gusto mio) di vedere oggidì esclusi dalle nostre azioni pantomimiche i *grotteschi*: era necessario di mettere un freno all'abuso che se ne faceva; era necessario di sbandirli dalle rappresentazioni eroiche o mitologiche: ma ne' balli campestri e ne' baccanali si potrebbero tuttavia impiegare senz'alcun timore d'offendere il buon senso e il buon gusto: i *grotteschi* nella rozzezza delle lor danze spiegano una forza di muscoli e un'agilità della persona, un'allegrezza e una pazzia, che, mentre porgono l'idèa più schietta del vigor della gioventù e della contentezza dell'anima, comunicano agli spettatori una gioia da tenersi tanto più in conto, quanto meno sono a' d' nostri le occasioni che la promovono.

(44) Pag. 157. — Il sig. Schlegel è male informato da' suoi corrispondenti;

(*) *Les Italiens*, etc. Cap. VI.

essi lo hanno ingannato, ed è facile indovinarne il motivo. Più ch'una metà delle tragedie dell'Alfieri si rappresentano continuamente su le nostre scene, e sempre con applauso infinito; il qual fatto dimostra che il Pubblico non vi trova quella durezza onde le taccia il sig. Schlegel, certamente su la fede altrui, — e che vi ammira appunto quella energia che il sig. Schlegel con nostra meraviglia appone loro a difetto. Le altre sue tragedie non si rappresentano da più anni per cagioni politiche; ma quando la loro rappresentazione venia permessa, l'effetto ch' elle producevano era così forte e così generale, che i legislatori, conosciuto di qual fibra erano ancora i discendenti degli antichi dominatori del mondo, s' avvisarono tosto di farle ritirare da' repertorj de' Comedianti. Alcune opere de' successori dell'Alfieri sono meritamente applaudite; e ciò mostra che il genio italiano è paragonabile a quel sacro albero di cui la Sibilla parlava ad Enéa, insegnandogli ch'esso porta ognora un ramuscello d'oro, svelto il quale, *non deficit alter*; ma la gloria di lui non è per questo ancora eclissata, ed egli continua d'essere il sovrano della nostra scena. Anche il Baretto, per togliere credito al Goldoni, stampava che le comedie di esso avevano interamente perduto l'onore del teatro; ma il frutto di questa menzogna tornò su'l capo di lui che aveva osato di spacciarla.

(45) Pag. 158. — Non è vero che il verso tragico italiano non ammetta i nomi proprj moderni. Di nomi così fatti son piene le cantiche di Dante, primo maestro del verso tragico. Il *Filippo*, la *Congiura de' Pazzi*, il *Don Garzia*, dell'Alfieri, — l'*Agnese*,

mártire del Giappone, di Alfonso Varano, — la *Congiura di Milano*, del C. A. Verri, — il *Galeotto Manfredi*, di Vinc. Monti, — dimostrano co'l fatto l'errore che in ciò prese il sig. Schlegel. Ma vero è per altro che il nostro verso sciolto è assai sdegnoso, e che difficilmente s'accommoda a esprimere certe particolari circostanze le quali richiedono voci, che, per essere continuamente in bocca del vulgo, mancano di nobiltà. Noi abbiamo un linguaggio poetico a parte che lo diversifica dal linguaggio prosastico; nè tutto quello che diciamo in prosa, dir possiamo egualmente in verso (salvo che ne'soggetti berneschi), senza dargli almeno, per mezzo di epiteti e di perifrasi, nn'apparenza di novità, di grazia, di venustà, di splendore, che lo ponga in armonia co'l resto della composizione; il che nelle opere drammatiche o svelerebbe di troppo l'artifizio del poeta, il quale si dee prender guardia a starsi occulto, o non consonerebbe al carattere e allo stato de' personaggi. Ciascun idioma, in oltre, ha certe cose sue proprie, tantochè diverse locuzioni squisitissime in una lingua diventano ridicole o plebee trasportate in un'altra; e se la lingua greca, a modo d'esempio, si piega mirabilmente all'espressione d'ogni minuta cosa, inette per contrario si trovano a tale espressione la latina e l'italiana, la prima delle quali in quello scambio, al dir degl'intendenti, è molto più capace di grandezza e di maestà, che non la greca, — e la seconda molto più adatta, per la sua maggiore dolcezza, a trattar le passioni amorose. Ma se il nostro verso sciolto, per l'indole della favella, e per la sua naturale ritrosia, mal si volge alla trivialità d'alcuni

ritratti, vince per avventura la versificazione di tutti li altri popoli moderni nel dipingere i gran quadri; e quadri e non ritratti noi ei aspettiamo dalla tragedia.

(46) Pag. 158. — Le tragedie accennate nella *Nota* precedente sono storiche; i soggetti sono tratti dall'istoria moderna, e nondimeno sono distese in versi.

(47) Pag. 158. — I Francesi chiamano *terminaison féminine* una terminazione o desinenza d'una parola, l'ultima lettera della quale sia un'e muta, o in cui le consonanti che vengono dopo l'e muta, non si pronunziano. Ma noi Italiani non abbiamo nulla di tutto questo; le nostre desinenze le pronunziamo tutte sculpiamente, fuorchè nel caso d'una elisione. Si vede adunque a prima giunta che il sig. Schlegel prende qui a sentenziare in cose ch'egli non abbastanza conosce; e sì non dee farei meraviglia che il nostro verso, Dio sa in qual barbara maniera da lui smozzicato!, riesca all'orecchio suo di gran lunga inferiore al giambo inglese e tedesco. Il sig. Schlegel asserisce ancora che il verso italiano non può avere un ritmo distinto, perchè la nostra lingua possiede accenti e non quantità. Tale asserzione fu già contraddetta da uomini intelligentissimi di cosiffatte materie; l'abbate Francesco Venini ha magistralmente dimostrato che i versi italiani si riducono al principio universale della regular misura del tempo, non meno che i versi greci e latini (*); e il sig. Vincenzo Manfredini, confutando vittoriosamente l'Arteaga il quale avea

del nostro verso la medesima opinione che il sig. Schlegel, domanda « che sarebbe mai la nostra poesia, se non si badasse alla quantità delle sillabe, dalla quale nascono i varj ritmi, o sia movimenti prestì o lenti delle parole onde sono formati i versi (*)? » Ma, supposto ancora che nella lingua italiana l'orecchio non potesse distinguere le sillabe in lunghe o brevi, e soprattutto non potesse assegnar loro una quantità precisa e proporzionata (il che è falso, avendo l'Alamanni ed altri fatto degli esametri e de'pentametri italiani che si scandono alla maniera de' latini), abbiamo pur sempre l'accento, il quale, sforzandoci di riposare a determinati intervalli, fa in certa guisa le veci della quantità: nè v'è sicuramente aleno il quale non s'accorga che il tempo musicale dell'endecasillabo è diversissimo, per esempio, da quello del senario; tantochè un abile poeta non si varrebbe indifferentemente di questi due metri per esprimere il medesimo concetto. I maestri di cappella finalmente variano il ritmo delle loro arie secondo i metri della poesia che debbono mettere sulle note. Ma il sig. Schlegel soggiunge che noi *spezziamo e dividiamo i nostri versi in tante maniere, che l'orecchio ne perde del tutto l'idèa*. Sì, un orecchio di cuojo, rispondo io; e mi sarà perdonata la poco gentile espressione: ma un orecchio ben costruito, un orecchio delicato, un orecchio italiano, ne conserva così distintamente l'idèa, per quante sieno le loro spezzature, che un verso il qual mancasse d'una sillaba o d'un accento, sarebbe

(*) *Dissert. dell'ab. Venini su i principj dell'armonia musicale e poetica.*

(*) Arteaga, opera citata, T. III, pag. 92, ec.

immediatamente notato e deriso. « L'armonia del linguaggio (ciò dice il sig. De Sismondi), altresì come quella degli strumenti, è una forza sconosciuta, di cui non possono avere alcuna idèa coloro che non sono vissuti che nella lingua francese (o tedesca, *mi si permetta d'aggiungere*). La lingua francese, tutta uguale, sorda, senza nobiltà nelle consonanti, senza melodia nelle vocali, parla posatamente allo spirito, come la più logica di tutte, la più chiara, la più forte (*più forte di tutte, non concedo*); ma punto non opera su i sensi: laddove è un piacer sensuale (ma un piacere di quella parte più eterea del nostro essere fisico, e più vicina all'anima) quello che porge la poesia italiana, spagnuola, provenzale, o portoghese. Questo piacere in fine è la musica, poichè nulla può produrre l'incantatrice impressione de' suoni, fuor solamente che i suoni medesimi. Noi ci sentiamo rapiti a noi stessi, avanti pure che comprendiamo il senso delle parole; ascoltiamo, e l'incanto è nella voce, nell'ordine de' vocaboli, e non in ciò ch'essi esprimono... (*). » In somma, il nostro verso, e specialmente il verso sciolto, invidiato dallo stesso Voltaire, e ch'egli ci avrebbe ancora più invidiato, se, come dice ottimamente il Pindemonte (**), *le tante intrinseche e drammatiche doti potuto avesse l'uom forestiero conoscere*, s'accommoda con la varietà e con le spezzature a ogni occasione e passione che offerir possa il dialogo, è nobile e sublime senz'essere sforzato e gonfio, è di per sè così gagliardo e maestoso che punto non

abbisogna della rima per sostenersi o per apparire, ha tutti i vantaggi dell'antico giambico (*), possiede tutte le prerogative per essere tragicheggiante e per non farci desiderar di cambiarlo con verun altro che vantino i popoli moderni. Spero che queste brevi osservazioni possano bastare a far comprendere al sig. Schlegel la ragione per la quale l'Italiani hanno adottato il verso sciolto per la tragedia; ragione che ben fu compresa dal Sismondi, il quale lo chiama il verso tragico *per eccellenza* (**).

(48) Pag. 158. — V. la Nota 21 a car. 417, col. 1.

(49) Pag. 158. — Voltaire disse una volta che *les vers blancs* (i versi sciolti) *n'ont été inventés que par la paresse et l'impuissance de faire des vers rimés* (***); laddove i nostri veri poeti ben sanno quanto sia più difficile il far versi sciolti eccellenti, che versi rimati, i quali possono appunto nascondere sotto alla rima l'intrinseco loro difetti. Adesso il sig. Schlegel aggiunge che nel verso sciolto non è varietà, quando ad ogni versificatore italiano è noto che l'infinita varietà che governa questa maniera di verso, costituisce appunto uno de' suoi pregi principali, ed anzi la sua qualità caratteristica. E così rendesi ognora più manifesto che qualunque volta, salvo poche eccezioni, presc talento agli stranieri di giudicare nel fatto della nostra lingua e della struttura de' nostri versi, e caddero in errori da non si poter iscusare se non

(*) Signorelli, *Elementi di poesia drammatica*, pag. 73.

(**) Sismondi, opera cit., T. II, p. 97.

(***) Dedicataria dell'*Irene* all'Accademia francese.

(*) Sismondi, oper. cit., T. IV, p. 559.

(**) Discorsi aggiunti all'*Arminio*.

se con questo, che in simili materie i soli nazionali, — nè tutti ancora egliino indistintamente —, possono esser giudici competenti. Di fatto ben mi ricorda che il nostro Baretti stesso era così nemico del verso sciolto, che forte gli doléa di veder disteso in cotal metro il *Matino* del Parini; ma, come già dissi, il gusto del Baretti non era sicuro, e i versi dell'immortal cantore *delle tre parti in che si parte il giorno* insieme con quelli del Caro e del Monti passeranno d'età in età, perfetto modello di questa forma di verseggiare. La sconvenevolezza della rima nel dialogo tragico fu già dottamente avvertita da parecchi nostri scrittori; il Calepio fra li altri disse con molto giudizio che una tragedia rimata può esser paragonata a una regina, la quale, in vece di conservare la maestà d'un decoroso portamento, passeggi sempre in cadenza di ballo, e non discorra se non cantando. Il medesimo Corneille sentì l'improprietà così de' versi, come delle rime usate nel teatro di Francia. Ippolito Pindemonte notò anch'egli che i versi tragici francesi riescono sazievoli in grazia del loro andamento uniforme, e, per l'andamento non meno che per la rima, contengono di necessità inutili emistichj. E noi, seguendo l'opinione de' migliori maestri, sogginngeremo che la rima indica soverchio studio in chi parla, ripugna all'impeto delle passioni, s' allontana dall'indole del dialogo, rende ridicole le risposte, e palesa troppo evidentemente il poeta. In quanto alla mescolanza de' metri, è certo che il settenario s'accoppia volentieri coll'endecasillabo, giacchè il primo è bene spesso compreso nel secondo, e si può considerare come

un membro di esso; nè ignoriamo che alenni autori impiegarono sì felicemente una tale accoppiatura, che il citato Calepio non dubitò di proporla e raccomandarla, sciolta tuttavia da qualunque rima, per la miglior forma del linguaggio tragico; ma è certo altresì che l'intrusione de' settenarij, mentre rende più facile la versificazione, e più capace di musica, la snerva, le imprime un non so che di leziosaggine, le toglie maestà, le scema splendore: nondimeno le ragioni ch'egli adduce in sostegno dell'opinion sua, meritavano d'essere apprezzate in un tempo che ancora non era venuto l'Alfieri a insegnare come si possano far versi sciolti veramente tragici, lontani da ogni cantilena, e scevri da que' difetti ch'egli ravvisava ne' versi infino allora praticati. Vero è che i drammi del Metastasio recitati ottengono generali applausi (*); ma il Pubblico sa che questi drammi furono destinati al canto, e quindi avrebbe il torto di biasimarvi la mescolanza de' metri e l'incontro delle rime: se però di buon grado egli si piega a comportar sì fatta guisa di verseggiare, non è per questo che la preferisca al verso sciolto; nè v'ha dubbio che tutto quello che il Pubblico tollera ne' drammi del Metastasio dedicati originariamente al canto, ad alte gridi riprovrebbe in componimenti consecrati espressamente alla recitazione. Di fatto i Comedianti, allorchè recitano i drammi del Metastasio, non ostante l'indulgenza che hanno diritto d'aspettarsi

(*) « I miei drammi in tutta l'Italia per quotidiana esperienza sono di gran lunga più sicuri del pubblico favore recitati da' Comici, che cantati da' Musicisti. » *Metast.* *Let. al sig. Cav. De Chastellux.*

dall'uditorio, temono talmente il cattivo effetto delle rime, che si sforzano con ogni arte di coprirne il suono, e si fanno lecito ancora di tor via o ridurre in versi sciolti le ariette (*). Or non sarebb'egli stoltezza che un poeta sudasse a rimare le sue tragedie, acciocchè poscia i Comedianti, per farle gradire, dovessero travagliarsi d'interamente nascondere questo artificio?... Anche il sig. De Sismondi ha la bontà di suggerire agl'Italiani che la versificazione usata nelle pastorali, e poi dal Metastasio, potrebbe altresì giovare alla tragedia; e dice che, qualunque volta si vuol dare maggior vivacità all'espressione, sta bene il frammettere agli endecasillabi i versi *de six syllabes* (**). Ma, con sua pace, due errori si contengono in queste ultime parole: il primo è che l'endecasillabo non abbisogna d'essere frammischiato con nessun'altra specie di verso per acquistare maggior vivacità, perciocchè, dato pure che dall'intrusione di versi più brevi risultasse un tale effetto, egli si può dividere e rompere in tante guise, che a nu bisogno può l'abile poeta far rendere a una parte di esso il suono di qualunque si sia altro verso; il secondo errore è questo: li endecasillabi si congiungono bensì volentieri co' settenarij, ma non già co'senarij, o versi *de six syllabes*, i cui accenti producono un suono saltellante che troppo fortemente contrasta con la gravità dell'endecasillabo; e benchè si possa terminare un endecasillabo con un senario, è nopo allora che questo endecasillabo abbia

un accento su la quarta e l'altro su la settima sillaba; la qual misura lo rende sì languido e sì cadente, che i buoni testori di versi non ne fanno uso se non se con estrema parsimonia, nè forse mai si soffrirebbero due versi consecutivi di tal fatta.

(50) *Pag.* 158. — Noi non abbiamo versi di dodici sillabe, nè abbiamo vocali mute. I versi usati dall'Ariosto nelle sue comedie sono endecasillabi sdruccioli, cioè terminanti con un dattilo, che in fin di verso vale appresso di noi quanto uno spondeo. Anche il Sismondi commette lo stesso errore che il sig. Schlegel, quando dice che *Les sdruccioli sont de douze syllabes* (*); nondimeno egli emenda subito questo errore, soggiungendo che *l'accent porte sur l'antépénultième*; ma ricade tosto in un'altra improprietà di dire, avvisando che *les deux dernières ne sont point accentuées*: e come potrebbe mai cader l'accento su l'antipenultima sillaba, quando fosse accentata o la penultima o l'ultima? Se poi si pronanziasse un endecasillabo sdrucciolo con l'accento su la penultima o su l'ultima sillaba, non avremmo più un verso, ma una infilatura di dodici sillabe nel primo caso, e di tredici nel secondo, giacchè l'accento in fin di verso fa le veci di due sillabe. Chieggo senza a'miei lettori dell'intraterli con puerilità sì fatte; ma come mai si possono udire cotesti stranieri dettar con tanta sicurezza nelle cose della nostra lingua, insegnarci di come far versi, senza pur conoscere la nostra prosodia, e sì non far loro toccar con mano la badialità de' loro granchi? Il Ginguené però, quello

(*) V. Memorie del Goldoni, T. II, pag. 71.

(**) Sismondi, oper. cit., T. II, p. 177.

SCHLEGEL, *Corso di Letterat. dramat.*

(*) Opera citata, T. II, p. 84.

tra' forestieri che meglio s'intende della nostra letteratura, e che per conseguenza le rende maggior giustizia, dice correttamente che l'Ariosto riferisce le sue prime comedie *en endecasylabes, ou vers de onze syllabes, non rimés, et de cette mesure qu'on nomme* versi sdruccioli (*). Del resto li endecasillabi sdruccioli sono per consenso di tutte le orecchie giudicati i peggiori che usar si possano nella comedia; e quando il sig. Schlegel non dubita d'asserire che *il verso di dodici sillabe terminato con una vocale muta tornerebbe assai meglio del verso sciolto*, si ne insegua, non se ne avvedendo, che non dobbiamo accrettar senza tara i suoi giudizi ogni qualvolta egli viene a particolarizzare nelle cose nostre.

(51) *Pag. 159. — Nella Nota 7*, a car. 397, mi sono ingegnato di provare che l'esperienza e il tacito avviso della natura assegnarono finalmente alla comedia italiana la prosa per suo linguaggio. Ma il sig. Schlegel asserisce che ciò si è fatto da' nostri scrittori con grande pregiudizio dell'eleganza e della perfezione dell'opere loro. La perfezione ond'egli qui parla, non può essere se non quella che s'appartiene allo stile; e quindi è facile il dimostrare l'error suo, producendo in mezzo la *Calandria* del Bibbiena, la *Mandragola* e la *Clizia* del Machiavelli, le sette comedie del Lessa, il *Furto* dell'Ambra, i *Lucidi* e la *Trinuzia* del Firenzuola, li *Straccioni* del Caro, ec. ec., tutte scritte in prosa, e così eleganti e perfette quanto alla elocuzione, che le più non si possono desiderare. Ma se la

purezza della lingua, l'eleganza della frase, la disinvoltura dello stile, sono qualità che a buon dritto s'ammirano in tali produzioni e in altre assai uscite nel secolo XVI, è forza confessare che de' pregi sì fatti mancano le comedie de' nostri giorni. In Francia, dove la lingua scritta non s'allontana gran fatto dalla lingua parlata da uomini non vulgari, dove uno solo è il buono idioma consacrato da tutta la nazione, e dove la favella de' più corretti e vivaci scrittori è intesa e gustata, dall'un capo all'altro di quella vasta monarchia, anche dal minuto popolo, li autori comici non hanno punto ad esitare circa la forma da dare alla lor prosa, e quindi, con fidanza di non ispargere polve al vento, possono abbellirla di tutte le grazie e vaghezze del loro linguaggio; dalla qual prerogativa il dialogo della comedia francese ritragge una sveltezza, uno spirito ed un brio che spesso fa dimenticare iasino a' difetti della condotta, ed alla povertà dell'invenzione. Ma lo stesso non è sventuratamente fra noi. In ciascuno de' piccoli Stati ond'è partita l'Italia, si parla un dialetto differente; li abitatori d'una città non intendono che a mezzo il favellare degli abitatori della città vicina; la lingua scritta appena si può dir che simigli alla lingua eziandio parlata dalle persone più culte; li autori de' migliori secoli non sono conosciuti che da' letterati, i quali formano la parte più piccola della popolazione; le idee sopra l'eleganza, la purezza, la proprietà delle voci e de' modi, ondeggiano tuttavia fra l'universalità degl'Italiani, non ostante che i più giudiziosi si sforzino con ogni opera di risuscitar l'amore di quella lingua che sì maravigliosamente

(*) Ginguéné, opera citata, T. VI, pag. 184.

risplende ne' Classici del trecento e del cinquecento, i quali ne fermarono i limiti; in ultimo l'Italia nè parla nè scrive un solo idioma che tutti comprendano, che tutti gustino, che tutti egualmente approvinno. In così misera condizione, li autori comici, per essere almeno intesi, sono costretti di adoperare una lingua spogliata di tutti quelli eletti idiotismi che rendono il parlare così vibrato e così pittoresco, di quasi tutti que' modi proverbiali onde risulta la speditezza e la vivacità del linguaggio famigliare, di tutte quelle voci che non corrono universalmente, in somma di tutte quelle parti tanto necessarie a far risaltare la leggiadria, i sali e la forza del dialogo. Non è dunque la mancanza del verso che pregiudichi oggigiorno all'eleganza ed alla perfezione della vostra comedia, in quanto allo stile; ma sì bene la necessità in che sono li scrittori d'usare una prosa arida, circoscritta, ignuda. Di qui nasce quella freddezza che domina su le nostre scene, non ostante che vi si presentino intrecci ingegnosamente orditi, e caratteri sagacemente dipinti; di qui nasce che alla forza de' concetti non risponde quasi mai la forza della parola; di qui nasce che ancora le più belle comedie francesi non appajono che mediocri nelle traduzioni italiane. Qual rimedio si potrebbe adunque proporre per correggere la comedia italiana di questo difetto che tutta ne guasta la forma esteriore? Uno solo ve n'ha, secondo mio avviso; ma non è in mano degli scrittori. Quando tutta l'Italia avrà una sola città capitale che darà la legge a tutto il resto, e dove concorrerà tutto quanto è ora sparso di sapere e di gusto

sopra infiniti punti, — quando in questa città capitale esisterà un teatro permanente e protetto, — allora, allora solo la comedia italiana, godendo de' privilegi che fecero soprattutto salir in onore la comedia francese, unirà in sè tutte le perfezioni di stile che si trovano nelle comedie del secolo XVI, e tutte quelle d'intimo spirito e di verace interesse che non fugirebbono l'acume d'un autore italiano, cresciuto in mezzo a una nazione educata da sè, e che sì nelle virtù, come ne' vizj, avesse costumi propri.

(52) Pag. 159. — Quando il signor Schlegel parla de' successori del Goldoni, tutt'insieme confusi, in così dura manica, io non gli vo' bene; e certo appresso di tutti egli s'acquisterebbe più fede, se fosse più moderato il suo sentenziare. Il sig. De Sismondi è ben più cortese con li ultimi nostri poeti comici; egli parla dell'Albergati come d'uno scrittore che diè prova d'ingegno pieghevole, variato, facile, e che seppe unire la finezza alla bontà; riconosce in Camillo Federici la grande sua perizia d'annodar l'intrecci in modo originale, — e in Carlo Federici, figliuolo di Camillo, molta erudizione, nobiltà e verità; trova che Gherardo de' Rossi è fedele alla vera comedia, pieno di spirito e d'ingegno; e pone grandi speranze nel conte Giraud, già rinomato per diverse produzioni di costante effetto teatrale. Nè temo io d'essere tacciato d'adulazione a richiamar le pubbliche lodi su l'autore dell'*Olivo e Pasquale* e delle *Convenienze teatrali*, Anton Simone Sografi; sopra il sig. Gio. Greppi, autore della *Teresa e Claudio*, della *Teresa vedova*, della *Teresa e Wilk*; e sopra il sig. avvocato Nota, il quale

mostrò soprattutto nel *Progettista* e nel *Filosofo celibe* che il sentiero della buona commedia non è a lui sconosciuto. Ma il disprezzo del signor Schlegel non dee per verun modo inquietare i successori del Goldoni; sapiano essi che nè pur le commedie di Molière sono da lui tenute in pregio! Quando un Critico giunge ad appuntare sì grande maestro, non è più disonore l'esser da quello biasimati.

(53) *Pag. 159.* — La maniera con cui s'esprime il sig. Schlegel, potrebbe indurre in errore li stranieri. Appresso di noi, non avvien mai che si rappresentino due atti d'Opere differenti, se non dopo che si è data per più sere un'Opera, e che il Pubblico manifesta d'essere annojato da uno degli atti che la compongono. Quando si è replicatamente ascoltata un'Opera, l'attenzione non si volge più all'intreccio, ma soltanto a' migliori pezzi di musica; e allora lo sconcio che risulta dalla rappresentazione di due atti d'Opere differenti, è compensato dal diletto d'una maggior quantità di musica gradita. Alcuna volta accade ancora che si faccia precedere l'atto secondo al primo; ma questa trasposizione — veramente ridicola — non ha luogo se non per compiacere a qualche personaggio d'alto affare, il quale mostri desiderio di udire il second'atto, e non voglia darsi l'incomodo d'andare a letto un'ora più tardi.

(54) *Pag. 159.* — Se il sig. Schlegel dice che la poesia drammatica è presentemente appresso di noi in uno stato di decadenza, non ispaventiamoci: al parer suo, sono in decadenza oggidì tutti i teatri del mondo; e quindi, se ciò è vero, si può conchiu-

dere che non la mancanza d'ingegno, ma sì bene un viluppo di circostanze sfavorevoli a quest'arte abbia ridotto a cotai termine l'intera famiglia poetica; giacchè non è da supporre che la natura più non produca in veruna parte nè pure un solo ingegno drammatico che almeno pareggi uno di que'tanti che furono conceduti ne' secoli andati a' nostri maggiori. Ma quello veramente che fa pronunziare al sig. Schlegel sì dura sentenza, si è ch'egli ha il ramario di non veder seguita quella maniera di poesia ch'egli giudica la sola perfetta e durevole all'età nostra, voglio dire la maniera di Shakspeare. Shakspeare, io ridico, è poeta grande, sublime, straordinario; chiunque lo ha letto e ben meditato, s'egli ha fior di senno, debb'esser capace di tal verità; ma non rimane per questo che bizzarra non sia la forma de'suoi drammi, e che non vi si trovino enormi difetti da non si poter tollerare da un popolo erede del gusto di que' maestri immortali che insegnarono all'universo le vere norme di tutte le belle arti. Nè perchè sia piaciuta un giorno questa bizzarra forma de'drammi di Shakspeare, e forse piaccia tuttavìa su'l teatro inglese e tedesco, ne viene di conseguenza ch'ella piacer pur debba su le scene italiane, e che anzi sia l'unico modello a cui s'abbiano in oggi a conformare tutte le composizioni teatrali da chi voglia levarsi in alta rinomanza. Ciascuna nazione ha il suo genio particolare; e non è maraviglia che quello d'un popolo, il quale ripone il massimo de' piaceri nel consumare una metà del giorno e una metà della notte nelle gozzoviglie, non s'accordi co'l genio d'un altro popolo che più volentieri spende

questo tempo nell'opere dello studio e dell'industria. L'influenza dell'origine de' popoli, delle loro leggi, de' loro costumi, del loro stato, su 'l gusto nel fatto delle belle arti e specialmente della letteratura, potrebbe qui dar lunga materia di discorso; ma voglio che mi basti il dire che l'irruzione de' Barbari in Italia non vi spese così tutta la dottrina romana e greca, che la moderna generazione non ne sia stata per veruna guisa partecipe; anzi è noto che l'amore de' Classici antichi, al primo dileguarsi delle tenebre, si tornò miracolosamente a propagare negl' Italiani, — che alla loro scuola non cessarono essi di educarsi con ogni diligenza, — e che per conseguente il loro spirito si è dovuto trasfondere nella nostra nuova letteratura e farsi suo proprio. La lingua de' nostri maggiori, — che ancor si parlava e si scriveva quand'era già nata e cresciuta la vulgare —, fa testimonio della continuità di discendenza nella stessa famiglia. Laonde tanto avrebbe il torto chi dicesse che la nostra maniera di concepire e di sentire nelle cose delle belle lettere non è nazionale, quanto chi volesse sostenere che legittima non è l'eredità che il figliuolo riceve dal padre. Ora perchè dovremmo noi abbandonare ciò ch'è nostro, ciò che impone finora l'ammirazione a tutto il mondo, per andare in traccia di cose che pur saranno squisite nel loro snolo natio, ma che male allignerebbero per avventura nel nostro clima, e di cui soprattutto non abbisogniamo? Se il genio de' Greci scopre le vie che conducono a commovere e a dilettar l'uomo, — se i nostri antenati, i Latini, quelli ingegni così svegliati e così superbi, stimarono

di doverle seguir fedelmente, e per esse ascesero a tanta altezza di splendore, — se la loro mercè queste vie sono da noi pur conosciute, — se l'esperienza de' secoli le ha trovate infallibili, — perchè dovremmo noi dipartircene, e metterci per un altro sentiero, che forse guiderà alla stessa meta, ma ch'è però tanto mal sicuro, che uè i Francesi lo calcano, li stessi Inglesi lo vanno a poco a poco abbandonando, e dopo Schiller non è più felicemente battuto da verun Tedesco? Li Spagnuoli, l'Inglesi, i Francesi, altri popoli ancora ne potranno bensì giovar nell'ampliazione delle idee e delle dottrine fisiche e morali; è questo un reciproco commercio fra tutta la repubblica scieuziata; ma i veri elementi della poesia, le più belle forme ond'ella sia capace, i suoi più vaghi ornamenti, tutto questo noi l'abbiamo, senza che oggi ne occorra d'acquistarlo altronde. Li antichi, i più fedeli imitatori della natura, come quelli che ad essa erano, per dir così, più vicini, ed il cui gusto era puro, perchè non ancora corrotto da nessun cattivo esempio che si fosse acquistato autorità, li antichi, ripeto, ne hanno tramandato nn sì prezioso tesoro, e insieme ne hanno insegnato il secreto d'ampliarlo ancora, avvezzandoci a vedere, a sentire com'essi, e altresì com'essi a ridurre alla forma poetica la nuda materia offertaci dai costumi dominanti. Un'altra cosa ancora ne insegnarono li antichi; e per antichi ben possono appo noi esser tenuti l'Allighieri, il Petrarca, il Tasso, Michelangelo, Rafaello, ec.; essi ne insegnarono che in tutte l'arti d'imitazione v'è nn punto oltre al quale non è più permesso di spiegare il volo; quivi risiede la possibile perfezione

conceduta all'opere omane; di là da esso può forse trovarsi alcuna cosa d'aggiungere alla bellezza delle particolarità, ma non a quella del tutto a cui dee mirare primieramente l'artista: tutti coloro che s'arrischiavano di fare un passo più oltre; diedero per necessità nel gigantesco e nello stravagante: la poesia, la pittura, l'architettura, fecero a vicenda, in diversi luoghi e in diversi tempi, un sì finesto esperimento; e per rimetterle in onore, bisognò tutte le volte ritirarle inverso quella meta donde sconsigliatamente s'erano diviate. Per libidine di novità, non mettiamoci dunque a imitare nè l'Inglese, nè li Spagnuoli, nè altri moderni: ci basti il rispettarli: non distruggiamo noi stessi quel poco che n'è rimasto di patrio; seguitiamo d'imitare i Greci e i Latini nostr'avi, ma in quella guisa che, non perdendo mai d'occhio la *bella* natura, Virgilio imitava Omero, Dante il Cantor d'Enéa, il Tasso que' primi; in quella guisa che tutti questi genj immortali sono stati, a' di nostri, imitati dall'Alfieri, dal Parini, dal Monti. Lo spirito romantico, giacchè vuole la moda che usiamo ancora noi questo vocabolo, — lo spirito romantico, preso nel suo vero senso, non è punto inconciliabile con la semplicità, con l'ordine, con la regolarità, con la convenienza delle parti, e con la corrispondenza del tutto, in cui risiede il genere classico: chè anzi se lo spirito romantico consiste nel produrre la commozione per mezzo de' sentimenti del cuore, è fuor di dubbio che, ben lungi dall'esser necessario il disordine e la stravaganza a ottenere questo effetto, l'armonia delle parti co' tutto concorrerà tanto più possentemente a così nobile fine (non

ignorato per altro nè da Sofocle, nè da Euripide, nè da Virgilio, nè da Racine, nè dal Metastasio...., se bene non romantici), quanto che un sentimento non troverà tosto la sua contraoperazione in altri, come avviene nell'opere di Shakspeare. Il *Goffredo*, come dicemmo altrove, è la prova più evidente e più felice dell'unione dei due generi così iotima, che ne risulta un terzo genere il più perfetto che aver si possa. Tali sono i principj che, tanto com'io posso conoscere, tener dobbiamo in ogni nostra poesia, e che, seguitati finora da' nostri più grandi scrittori, procacciarono all'Italia una gloria che le fo sempre invidiata, oscurata non mai. Se dunque il teatro italiano è presentemente in decadenza, dobbiamo ricercarne la ragione non già nelle teorie per noi adottate, come dice il sig. Schlegel, ma sì bene fra circostanze accessorie. Or tali circostanze, oltre le rammentate dal Calsabigi, son quelle, s'io non erro, che dipendono dalle vicende politiche che da tanti anni tengono sconvolta e incerta l'Italia. La vera tragedia, ispirata dal genio della libertà, dee tacere in un paese dove la prudenza impone di reprimere l'energia di tutti que' sublimi sentimenti, l'abuso de' quali produsse di fresco tante sciagure; e per queste ragioni, le stesse tragedie dell'Alfieri le dobbiamo avere in conto d'un fenomeno letterario; nè tal fenomeno sarebbe apparso, se l'Alfieri non s'avesse potuto con le sue ricchezze fare indipendente. Quanto poi alla commedia, ella è costretta di circoscrivere e indebolire tutte le sue dipinture, per non correr pericolo di porgere il ritratto di persone, le quali, riconoscendovi sè stesse, o ne impedirebbono

la rappresentazione, o, non avendo cotanta autorità, ne persguiterebbero, non ch'altro, con ogni mezzo li autori. Laonde, siccome il teatro comico d'una nazione può stimarsi per una parte della sua storia morale, così le comedie de' nostri giorni faranno chiaro a' posteri, più che il decadimento dell'arte, lo stato di timore e di sospetto in che trovavasi l'Italia al principio del secolo XIX. Io credo che nessuno potrebbe dichiarar meglio i motivi del languore del nostro teatro, che i pubblici Censori. Ora però le cose sono mutate, e sorgono nuove speranze; ma solo il tempo le può recare ad effetto. La necessità di non dar presa veruna a' sospetti fu pur quella che ne fece ricorrere a' drammi lacrimosi tedeschi e francesi; e in mancanza della vera comedia, il Pubblico si dovette far piacere simili spettacoli, con gran detrimento dell'arte e della morale istessa, come sarebbe facile a provare.

(55) *Pag. 211.* — L'idea d'annodare la conversione di Zaira co' l' momento che un padre moribondo la riconosce per figlia, è certo felicissima: ma per giustizia è da notare che una tale idea fu senz'altro suggerita al Tragico francese dal grand' Epico italiano il quale nella *Gerusalemme liberata* (Can. 42) annoda il momento della conversione di Clorinda spirante con quello in cui Tancredi riconosce in essa l'amante sua da lui medesimo trafitta.

(56) *Pag. 221.* — Ecco il passo a cui allude il nostro autore:

Amph. Qui t'a fait y manquer, maraud?;
explique toi.
Sos. Faut-il le répéter vingt fois de même
sorte?

Moi, vous dis-je; ce moi plus robuste
que moi;
Ce moi qui s'est de force emparé de
la porte;
Ce moi qui m'a fait filer doux;
Ce moi qui le seul moi veut être;
Ce moi de moi même jaloux;
Ce moi vaillant dont le courroux
Au moi poltron s'est fait connoître;
Enfin ce moi qui suis chez nous;
Ce moi qui s'est montré mon maître;
Ce moi qui m'a roné de coups.

AMPHITRYON, Act. II, sc. I.

(57) *Pag. 227.* — Io dubito forte che ad un lettore italiano sembrar potesse così eccellente questo *Roi de Cocagne*, come lo trova il sig. Schlegel. Tutta la macchina di tal farsa consiste in un anello magico che ha la facoltà di far divenir pazzo chiunque lo si pone in dito. Ciò posto, tutti li accidenti che possono derivarne, sono già preveduti di lontano, e debbono alla fine stancare per la loro uniformità. Secondo me, *Il paese della Cuccagna*, melodrama giocoso del nostro Goldoni, vale assai più: e pure in generale si conviene che il Goldoni in questo genere non fu molto felice. Del resto le lodi che il sig. Schlegel profunde al comico Le Grand, parmi che bastino a dar diritto all'animo nostro di tranquillarsi qualunque volta il nostro gusto non va d'accordo co' l' suo.

(58) *Pag. 232.* — V. a car. 411, col. 1, il paragrafo che incomincia con le parole — Il sig. Schlegel vorrebbe —, e che è l'ultimo della *Nota 16*.

(59) *Pag. 232.* — Quando il signor Schlegel ne dice che nel *Metastasio* non si trova niente che colpisca l'immaginativa, dobbiamo conchiudere se non altro ch'egli mai non leggesse nè il *Sogno di Scipione*, nè il *Natal di Giove*, nè il *Tempio dell'Eternità*, nè

l'Astrée placata, nè *l'Alcide al bivio*, nè *l'Egeria*, ec. ec.; azioni drammatiche tutte ispirate dalla più vivace fantasia, e lontane a un tempo da' notabili difetti che si osservano in Quinault, sia rispetto alla poetica considerata in sè stessa, sia rispetto al fine musicale. Del resto il dono dell'immaginazione più fervida risplende pure a ogni passo in tutte l'altre opere del Metastasio, così nell'invenzione, come nella dipintura de' caratteri e negli ornamenti del lor linguaggio: se non che, lo confessiamo di buona voglia, i suoi voli non arrivano infino a quella sfera ove soggiorna la pazzia.

(60) *Pag. 232.* — E perchè quel medesimo sig. Schlegel che trova così belle giustificazioni in favor di Quinault, volle simular d'ignorarle per conto del Metastasio? Non avremmo noi ragione d'inferire da questo e da altri simili tratti ond'è picco tutto il suo libro, ch'egli si prefisse di mettere al di sotto la scena italiana, solamente perchè un cotale spirito di parte gli comandava tanta ingiustizia? Se noi volessimo confutare il sig. Schlegel quand'egli si mostra nimico del nostro teatro, con le dottrine medesime ch'egli spiega ogni volta che toglie a sostenere le sue cause favorite, non ci farebbe mestieri gran fatica, tante sono le contraddizioni in ch'egli cade; ma il sagace lettore farà da sè tali osservazioni, e concluderà esser pur vero quello che noi dicemmo altrove, cioè che le teorie dell'autore, tuttochè speciosissime ed esposte con grande arguzia, non sempre concordano con le sue applicazioni, e che il suo sistema va suggerito ad eccezioni senza numero.

(61) *Pag. 233.* — *La romance*, com'è noto, è, presso i Francesi, una ma-

niera di poesia breve e tessuta di piccoli versi, contenente qualche antica favola o storia. I Francesi hanno tolta in presto la detta voce dagli Spagnuoli, i quali chiamano parimente *romance* una poesia cosiffatta. E noi ancora la potremmo italianare, dicendo *la romanza, una romanza*, per distinguere tal sorta di poesia da ciò che intendiamo comunemente per *romanzo*; se pure non ci piacesse meglio di far rivivere in suo luogo il vocabolo *ballata*, giacchè questa foggia di canzoni usata da' nostri vecchi, e specialmente da Lorenzo de' Medici, dal Poliziano, ec., assai di fatto simiglia alla *romance*. (Io scrissi questa *Nota* infin dall'anno 1817; e m'è grato il vedere che il termine *ballata* fu d'allora in poi adottato da parecchi de' nostri egregi poeti.)

(62) *Pag. 234.* — Io repnto cosa impossibile il determinare esattamente qual sia la qualità caratteristica che ricercano l'Italiani nella commedia; poichè, per esempio, ciò che piace a' Milanesi non piace sempre a' Veneziani, nè quello ch'è straordinariamente applaudito a Napoli, è sicuro di trovar, se non altro, indulgenza a Milano. Il qual fatto può somministrare al filosofo grave materia di riflessione; imperciocchè dove non è parità di gusto, non alberga unità di volere; dove manca l'unità del volere, non ci può esser forza; e dove non è forza, non può star signoria. Del resto, limitandomi a parlar del gusto dominante in Milano, che è al presente la città più notevole dell'Italia, e che merita quindi meglio d'ogni altra l'attenzione dell'artista, io dico che nelle commedie del Goldoni oggidì più stimate dagl'intendenti, e vie più su' teatro applaudite, non si vede *buffoneria*

di sort'alcuna; che le farse vanno sempre più di giorno in giorno scapitando di credito, e se delle volte si sostengono, solo attribuir se ne dec l'effimera rinscita alla rara abilità di qualche attore, come un Vestri e un Pèrtica; e che finalmente i novelli scrittori comici, ben s'accorgendo che la *buffoneria* è fra noi caduta in dispregio, peccano piuttosto nel vizio contrario, cioè nella soprabondanza degli elementi serj. Egli pare che la *buffoneria*, o vogliam dire la smoderata e inelegante esaggerazione nell'ignoranza, nella viltà, nell'ingordigia, in tutto ciò in somma che v'ha di basso, e nella goffaggine delle maniere, oramai non sia quì tolerata che ne' balletti pantomimici di second'ordine, ove anche l'uomo assennato non isdegna talvolta di ridere d'un riso fanciullesco. Ma, se hen conosco, lo spirito che da noi si desidera maggiormente nella comedia, è la satira decente e ingegnosa, la qual sempre riesce tanto più gradita, quanto più elevate sono le classi di persone ch'ella prende in mira. Un popolo, naturalmente buono e dolce, anzichè provocar la punizione di certi vizj ed errori in cui ha parte assai più la mente che il cuore, con la severità delle leggi, si contenta di vederli punzecchiati con l'aculeo della satira; ma un popolo cosiffatto, che conosce i proprj diritti ed a cui non è più nascosto che nè la casualità della nascita, nè lo splendor della fortuna possono dar privilegi a niuna persona del mondo, gode di veder su la scena eguagliati i potenti ai poveri, — e qualora il poeta esponga a' snoi occhi i ricchi superbi, l'ignoranti titolati, i graduati viziosi, in guisa ch'egli possa ridere di loro, tiene questo innocente sfogo per una quasi

hastevole riparazione a' suoi motivi di lagnanza. Laonde m'è avviso che quello scrittore comico, il quale s'insignorisse perfettamente dello spirito d'Aristofane, e destramente ne animasse le sne produzioni, otterrebbe fra noi i più felici successi. Ma li scrittori sono come li alberi, i quali abbisognano del favor della stagione per far frutto.

(63) Pag. 277. — La comedia dell'Ariosto donde Shakspeare trasse l'episodio di Lucenzio e di Bianca (a cui allude l'autore), è quella intitolata *I suppositi*, che fu tradutta in inglese da Giorgio Gascoigne, e rappresentata a Londra del 1566. Li stragemi che adopera Lucenzio per ottenere Bianca, nella comedia inglese, sono quelli precisamente che impiega Eróstrato per conseguir Polinesta, nella comedia italiana. Ma se Shakspeare tolse probabilmente da una Novella italiana l'idea principale del suo lavoro, e dall'Ariosto l'accennato episodio, è giusto il dire che Camillo Federici ritrasse alla sua volta dal *Domatore della donna bisbetica* del poeta inglese l'*Avviso ai mariti*: egli per altro nella sua prefazione non ne fa pur motto, e solo dice d'aver messo in azione una favoletta che spesso si racconta da sagge direttrici alle fanciulle.

(64) Pag. 278. — Mi sono quì avanzato a fare una correzione al testo. L'ubriaco di cui si parla, è specificato dall'autore per nn *oste*, quando in Shakspeare egli è un *calderajo*. Di fatto egli medesimo, allorchè viene trasportato nell'appartamento del Lord, e che, al suo primo svegliarsi, trovasi circondato da varj servi i quali lo pregano a voler dar loro i suoi ordini, dice: « E che!, vorreste voi farmi

impazzire? Non sono io Cristoforo Sly, figlio del vecchio Sly di Burton-heath, merciajolo di nascita, allevato nel mestier di far carte da giuoco, trasformato poi in guardiano d'orsi, e, nella presente mia professione, calderajo (*a tinker*)? Del rimanente il prologo onde quì si tratta, saria preso, secondo il signor Eschemburg, da una storiella di Goulart inserita nel *Trésor d'histoires admirables et mémorables de notre tems*, e intitolata *Vanité du monde magnifiquement représentée*. Ma per me credo piuttosto che o Shakspeare o Goulart o ambidue abbiano attinto il loro soggetto dall'antica nostra Novella *Il Grasso legnajuolo*. Nelle Novelle arabe si legge un racconto, sotto il titolo = *Il dormiglione svegliato* -, che ha molta simiglianza co' *Il Grasso legnajuolo*, con la storiella di Goulart e co' il prologo di Shakspeare; e dal *Dormiglione svegliato* tolse Pigault-Lebrun la sua *Lanterne magique*.

(65) *Pag. 278.* — V. la *Nota* antecedente.

(66) *Pag. 278.* — Io sono troppo addietro con la lingua inglese e troppo poco versato nella bibliografia da osar contraddire al sig. Schlegel in ciò ch'egli quì asserisce. Nondimeno, tutto quello ch'egli deplora come perduto, pare a me di trovarlo nell'edizione inglese di Theobald, che ho sott'occhio, e nella traduzione francese di M. Le Tonneur. Sì nell'una come nell'altra il calderajo Sly interrompe quattro o cinque volte la commedia con le sue sciocche domande, e, sempre che parla, conchiude co' farsi riempire il bicchiere; tanto che, ricaduto in profondo sonno, il lepido Lord lo fa trasportare là d'onde e' fu levato, e rivestire de' suoi primi abiti: se non che nel

testo inglese ciò succede verso la fine dell'atto IV, e nella traduzione francese alla fine della scena 42.^a dell'atto V. Terminato il drama, e probabilmente calata giù la prima decorazione, compariscono due servi i quali portano a predelline il detto Sly, e lo lasciano su la scena immerso tuttavia nel sonno. Allora esce un garzone d'osteria; Sly si sveglia, e, vedendosi nello stato primiero, s'imagina che tutto quanto ha fatto, detto, veduto e goduto, non sia stato che un bel sogno, *Oh! I have had the bravest dreamt that ever thou heardst in all thy life* (*Oh! io ho fatto il più bel sogno che tu udissi mai in tua vita*). Se queste son giunte fatte da mano straniera, il sig. Schlegel avrebbe potuto renderne avvertiti i suoi lettori.

(67) *Pag. 280.* — Questa istoria è narrata dal Boccaccio nella Novella 9.^a della 3.^a giornata, da Painter nel suo *Palace of pleasure* sotto il titolo di *Gilletta of Narbon*, e dall'autore d'un vecchio libro intitolato *Badinage avec la vérité*, al capitolo *L'amour forcé*. Anche l'Accolti mise in azione questo soggetto nella sua tragedia o commedia che nomar si voglia, intitolata *Virginia* (V. la *Nota* 38, p. 432). Lo stratagemma a cui ricorre la Giletta del Boccaccio, l'Elena di Shakspeare, la Virginia dell'Accolti, per giacere con l'ingrato marito senza ch'egli n'abbia il minimo sospetto, è quasi il medesimo onde si vale, appresso del Giralaldi, una certa Nonna a cui riesce d'ottenere li amorosi abbracciamenti di Panteone e d'essere per opra di lui fatta madre, mentre ch'egli si crede fruir le bellezze di Lipera tanto amata da lui, che oltre a quella non vedea nè desiderava cosa alcuna. (Vedi *Cintio Giralaldi*, deca 9.^a, nov. 2.^a)

(68) *Pag.* 281. — Non si può negare che il nodo principale di questo drama non abbia molta simiglianza con l'episodio d'Ariodante e Ginevra; ma l'intero soggetto è tolto dal Bandello (*nov.* 1.^a, *parte* 1.^a); se non che in essa trovasi una circostanza che, a mio parere, avrebbe prodotto grand'effetto teatrale, e che fu da Shakspeare trascurata. Ella è questa. Allorchè per tutta Messina era voce che *Fenicia* (a cui da Shakspeare è dato il nome di *Ero*) fosse morta, e già l'era stato eretto un monumento nella chiesa dove si era fatto credere ch'ella fosse sepolta, il traditore (dal Bandello chiamato *Girondo*, e da Shakspeare *Don John*), sì perchè ficamente era acceso della misera *Fenicia*, e sì ancora per essere stato egli proprio la vera cagione di tanta sciagura, si sentiva scoppiare il cuore d'affanno, ed era venuto in tanta disperazione, che più non trovava loco. Alla fine, non gli parendo più poter vivere se non iscopri-
 va la sua secretezza al rivale *Timbréo* (che così egli è nominato nella Novella, e che in Shakspeare è *Claudio*), venne a lui fatto d'incontrare esso *Timbréo*, e sì lo pregò che non gli fosse grave d'accompagnarlo; il che egli fece volentieri. Onde, ragionando di varie cose, in pochi passi vennero alla chiesa ov'era stato fatto il sepolcro di *Fenicia*. Quivi entrati, e non v'essendo persona, *Girondo* conduce *Timbréo* innanzi alla sepoltura, dove inginocchiatosi e sfoderato un pugnale, lo dà così nudo in mano a *Timbréo*, e, pieno di singhiozzi e di lacrime, gli svela tutta la trama per esso ordita, acciòchè *Fenicia* non divenisse moglie di lui; e quindi, presentandogli il petto, lo supplica a immergerci il pugnale che gli avea dato

poc' anzi, e a vendicar nel suo sangue quella innocente. Ma *Timbréo*, conoscendo che il già consummato delitto era irreparabile, anzichè incrudelire contra *Girondo*, gli perdona ogni fallo, e solo pensa a trovar modo come a *Fenicia* sia reintegrata la fama e rendute l'onore che senza cagione l'era stato tolto. Con tale animo, si conducono ambedue al padre di *Fenicia*; e, narratogli punto per punto l'acerba istoria, ottengono il suo perdono. Il resto procede del pari così nella Novella, come nel drama. Or questa scena fra i due rivali non solo è per sè commoventissima, ma s'accorda perfettamente con la maniera di Shakspeare. Ben m'accorgo, è vero, che avendo egli dato a *Girondo* (o sia a *Don John*) un pessimo carattere, non potè più valersi d'una situazione così patetica e compassionevole; ma non resta perciò che doler non ci debba come Shakspeare non abbia così disposto il suo disegno, ch'ella vi potesse aver luogo.

(69) *Pag.* 283. — Egli pare che il soggetto di questo drama, *Measure for measure*, sia tratto dagli Ecatommiti di Cintio Giralaldi (*deca* 8.^a *nov.* 5.^a); ma, come dice Theobald, Shakspeare vi fece de' cambiamenti che dimostrano il suo giudicio. Il sig. Eschemburg è nondimeno di sentimento che il poeta inglese attingesse da un'altra fonte, cioè da un'antica opera drammatica d'un certo Giorgio Whetstone, intitolata: *Two comical discourses, containing the right, excellent, and famous history of Promos and Cassandra*.

(70) *Pag.* 285. — L'idea principale del *Mercatante di Venezia* è tolta dal *Pecorone* di ser Giovanni Fiorentino (*gior.* 4.^a, *nov.* 1.^a). La medesima storia, o favola che dir vogliamo, si

legge pure in un libro intitolato *Gesta Romanorum cum applicationibus moralisatis et mysticis*; se non che, nel *Pecorone*, per ben due volte non riesce all'amante d'aver a fare con la sua vezzosa albergatrice, per aver bevuto d'un certo vino lavorato da far dormire (e il far con essa era la condizione imposta al conseguirla in isposa); laddove nel racconto latino, questo profondo sonno che non lascia all'amante cogliere il frutto della sua fortuna, è opera d'una lettera magica nascosta sotto l'origliere. Ma Shakespeare non s'è valuto nè dell'uno nè dell'altro mezzo, ed ha fatto che l'ottenere la mano della vezzosa *Porzia* dipendesse dallo scegliere fra tre forzieri quello in cui si trova il ritratto di essa; nondimeno non è questa una invenzione, inttochè applicata opportunissimamente, del poeta inglese: un fatto simile è nel *Decamerone* del Boccaccio (*gior. 10.^a, nov. 4.^a*); ed anche nell'antichissima *Istoria di Barlaam e Giosafatte* si narra d'un Re, il quale, voleudo dare a intendere a' suoi baroni che non bisogna nelle cose umane giudicar secondo quello che pare di fuori, ma secondo quello che è dentro, fe' loro venir dinanzi quattro scrigni, due de' quali molto belli e forniti tutti a oro, e li altri due vilmente gnarniti, e si li stimolò ch'è dicessero quali sarebbero migliori. Que' baroni sentenziarono immediatamente dover essere migliori i due scrigni forniti a oro; ma, dato ordine dal Re che fossero quelli aperti, non vi si trovò che ossa di morti e altre cose fetentissime; dove che, fatto aprire li altri due scrigni vilmente guarniti, ne uscì soavissimo odore e ci si vide folgoreggiare preziose pietre e bellissimi diamanti di mezzo ad eletti aro-

mati (*). È tuttavia verisimile che Shakespeare ricavasse pinttosto l'idea di questo episodio dal preallegato libro — *Gesta Romanorum* —, dov'è l'aneddoto seguente. Un Re della Puglia manda sua figlia a Roma, ov'è destinata in isposa al figliuolo dell'Imperatore. Dopo alcune avventure, ella è presentata all'Imperatore medesimo il quale le dice: « Leggiadra vergine, tu hai già saputo reggere a molte prove per l'amore che porti a mio figlio: sia questa l'ultima. » Egli avea fatto fare tre vasi; il primo d'oro massiccio, tutto tempestato di gemme, ma pieno d'ossa di morti, con suvvi questa iscrizione: *Chi mi sceglierà, troverà in me ciò che s'è meritato*. Il secondo d'argento, e adorno altresì di berilli; il motto era: *Chi mi sceglierà, troverà in me ciò che la natura desidera*. Esso non conteneva che terra. Il terzo di piombo, e pieno di maravigliosi gioielli; sovr'esso leggevasi: *Chi mi sceglierà, troverà ciò che Dio ha disposto*. L'Imperatore mostrò questi tre vasi alla Principessa, e le disse: « Se tu saprai scegliere quello che contiene ciò che v'ha di più utile, sposerai mio figlio; se mal ti apponi, non isperar più d'ottennero. » La sagace Principessa scelse il vaso di piombo che conteneva le pietre preziose; e l'Imperatore con dolce sorriso le disse: *Bona puella, bene elegisti; ideo filium meum habebis*. — Queste son novelle da vegghie puerili, e forse taluno farà viso arcigno udendole qui narrare; ma chi è dotato d'ingegno può trarne cose da nomini maturi ed assennati; testimonio Shakespeare.

(*) *Stor. de' ss. Barl. e Giosaf.*, pag. 25, ediz. romana del 1816.

(71) *Pag. 286.* — La voce *romantico*, nel senso ch'è usata in questo luogo, è vecchissima appresso degl'Inglese; veggasi il Dizionario del Baretto in *Romantick*, e vi si troverà questa spiegazione: *Scenico, solitario, romitico, selvaggio, capriccioso; e dicesi per lo più d'un luogo vagamente campestre.* In una delle prefazioni inglesi fatte alle opere di Shakspeare si presenta questo medesimo vocabolo; e M. Le Tourneur, traducendo un tal passo, v'apponne la seguente nota: « Noi (*Francesi*) non abbiamo nella nostra lingua che due parole, e forse anche una sola, per esprimere una veduta, una scena d'oggetti, un paesaggio, che rivolgano a sé li sguardi altrui, e signoreggino l'immaginazione. Se una tal sensazione sveglia nell'animo commosso teneri affetti e idee melanoliche, allora queste due parole — *romanzesco* e *pittresco* — non bastano per significarla. La prima, presa bene spesso in mala parte, è allora sinonima di chimérico e di favoloso; ella significa letteralmente un oggetto di romanzo che non esiste fuorchè nel paese delle Fate, ne' bizzarri vaneggiamenti della fantasia, e non si trova in natura. La seconda esprime soltanto li effetti d'un quadro, qualunque si sia, ove diverse masse tra loro accozzate formano un tutto che colpisce li occhi e si fa ammirare, senza però che l'anima v'abbia parte, senza che il cuore vi pigli un tenero interesse. Il vocabolo inglese è più felice, più spiegante, più energico: mentre ch'esso contiene l'idea di queste parti aggruppate in una maniera nuova e variata da sorprendere e ammaliare i sensi, porta in oltre nell'anima il sentimento della dolce e tenera commozione che nasce

alla loro vista, e insieme unisce li effetti fisici e morali della prospettiva. Se una valle non è che *pittoresca*, ella è un punto dello spazio che somministra un soggetto al pittore, e che merita d'essere prescelto e trattato dall'arte: ma s'ella è *romantica*, si desidera di riposarsi nel suo seno, l'occhio si compiace nel riguardarla, e ben tosto la fantasia intenerita la va popolando di scene interessanti; ella dimentica la valle per pascersi delle idee e delle immagini che le furono da essa ispirate. I quadri di Salvator Rosa, alcuni siti dell'Alpi, parecchi giardini e luoghi campestri dell'Inghilterra non sono *romanzeschi*, ma si può dire che sono più che *pittoreschi*, cioè commoventi e *romantici*. » — Ora si vede che il vocabolo di cui tanto si pavoneggia la recente scuola tedesca, non è nuovo; che nuova non è la significazione che gli si vuole attribuire; e che altro non s'è fatto, se non applicare alla poesia ciò che per innanzi non si diceva che delle opere della natura e del pennello: passo così piccolo, che altri chiamerebbe vanità da pigmeo il menarne rumore. Applicato che fu questo vocabolo ad alcune maniere di poesia moderna (che nondimeno già esistevano di grandissimi tempi avanti che si pensasse di dar loro un nome sistematico), si volle trarne materia di base ad una bizzarra teoria; e si cercò parimente di dare a intendere che nuova fosse ancor essa. Nondimeno tutti i cardini di questa teoria spacciata per nuova si trovano già sparsi, appresso di Le Tourneur, nell'epilogo delle varie prefazioni fatte a Shakspeare, e in diversi discorsi onde sono accompagnati i drammi di questo poeta; e la famosa quistione sovra l'arbitrarietà e mal fondata regola delle unità

di tempo e di luogo (trattata con tanto zelo dal sig. Schlegel, e proclamata a basta lena da tutti i filoromántici) non pure è sviluppata e sostenuta dal sig. Esehemburg in un ragionamento annesso al *Mercatante di Venezia*, ma noi ne abbiamo un valoroso campione nel Metastasio, il quale con l'esempio de' Greci e de' Latini, prodotto in mezzo ne' suoi commenti alla Poetica d'Aristotele, e con l'esempio proprio dato nei suoi drammi, ha vittoriosamente dimostrato che tali unità non sono così necessarie che alcuna volta non si possa violarle, massime allor quando lo richiede la verisimiglianza, o che l'effetto teatrale giustifica una simile licenza. Ma in tutte le cose ei vuol modo e misura; e per isciogliersi dai due vincoli suddetti è uopo d'un' arte finissima, d'un' arte la quale (ne sia lecito il dirlo) è più e più volte e in un modo troppo apparente e troppo spiacevole (e *choquant*, come dicono i Francesi) neglittata da Shakspeare e da Calderon: anche Schiller non va del tutto esente da questa taccia. Il Metastasio diè segno, in questa parte, di maggior giudizio, di sentimento più squisito del bello, e di più profonda sagacità nell'economia dell'arte sua. Molte altre cose potremmo qui dire intorno alle pretensioni della scuola romantica ed allo sbrigliato sistema ch'ella s'assottiglia d'introdurre, confundendo i principj morali che inspirar debbono la poesia moderna (i quali per certo, e chi lo nega?, variar debbono da quelli che informavano la poesia degli Antichi) con le leggi universali del bello, leggi suggerite dalla natura, raccolte e seguitate da' Classici d'ogni tempo, e che non si possono distruggere senza tramutar l'armonico regno delle Muse

in una miserabile e pazza anarchia. Ma, oltrechè già parecchie di queste cose abbiamo toccate in alcune delle *Note* precedenti, dichiarammo infin da principio che non era nostro intendimento d'uscire in campo se non allor quando il sig. Schlegel si stringe direttamente addosso agli scrittori italiani. Ciò abbiamo fatto, se non con valore, almeno di buona voglia e con coraggio; ma voler da soli gettare nel più folto della mischia e presumer di far testa, con le pochissime forze che ci troviamo, ad ogni assalto, diverrebbe temerità, e sopra il tutto terremmo troppo a disagio i nostri lettori.

(72) Pag. 286. — Steevens ed Esehemburg asseriscono che le tracce di questo drama — *Come vi piacerà* — si trovano in un componimento pastorale di Tomaso Lodge; ma il primo fa notare che diversi caratteri sono interamente inventati da Shakspeare. Quasi tutti i Critici riconoscono specialmente ne' personaggi del fedele *Adamo* e del contemplativo *Jacopo* il più felice pittore della natura; ma spiace a Farmer che il poeta, in mezzo alla festa e alla gioja generale con cui termina il drama, abbia dimenticato appunto questo *Adamo* il quale meritava di gustar la felicità che gli avrebbe certamente procurato il vedere il suo signore reintegrato nella sua fortuna; e questa dimenticanza, secondo lui, è tanto più biasimevole, quanto che Lodge alla fine della sua Novella lo fa capitano delle Guardie del Re.

(73) Pag. 286. — *La notte dell'Epifania*, o sia *Ciò che vorrete*, è tratta dal Bandello (*parte 2.^a, nov. 36*); nondimeno chi voglia confrontare il drama con la Novella, troverà che in questa molte circostanze e molti motivi

sono migliori, più ben collegati e più naturali che in quello.

(74) Pag. 290. — Questa Novella è la 9.^a della giornata seconda.

(75) Pag. 292. — L'istoria di cui parla il sig. Schlegel è la *Istoria di due nobili amanti*, scritta da Luigi da Porto, recata poi in ottava rima da Clizia veronese, e quindi imitata dal Bandello nella Novella intitolata *La sfortunata morte di due infelicitissimi amanti, che l'uno di veleno, l'altro di dolore morirono* (parte 2.^a, nov. 9.^a). Il medesimo soggetto fu trattato da Lope de Vega in un dramma intitolato *I Castelvini ed i Montesi*; se non che appresso del poeta spagnuolo l'azione ha lieto fine. La storia di *Giulietta e Roméo* fu più volte rimessa su le scene italiane e francesi, in tragedia, in melodrama e in pantomima; recentemente ancora il sig. Scevola, bresciano, le diede nuove forme tragiche, e i Giornali ne parlarono con elogio.

(76) Pag. 293. — La Novella onde Shakspeare trasse l'*Otello*, si legge negli Ecatommitti di Giambattista Giraldo Cintio (*deca 3.^a, nov. 7.^a*); ma quivi il marito di *Disdémona*, non che sia specificato per un Saracino battezzato, non porta nè pure alcun nome, ed è sempre chiamato il *Moro*. Forse il sig. Schlegel deduce che *Otello* sia un *Moro* battezzato dall'aver esso ottenuto d'unirsi con *Disdémona* (o *Desdémona*), veneziana e cristiana, in legittimo matrimonio. Tuttavia il voler da così minuta circostanza cavar nuovo argomento di lode, è una sottigliezza di cui Shakspeare non ha bisogno. Il carattere di questo *Moro* è disegnato egregiamente dal Giraldo; il poeta inglese, conservandone il contorno e le fat-

tezze, lo colorì con arte maravigliosa. Lo strumento d'un semplice fazzoletto per eccitar la gelosia d'*Otello*, tanto vantato e meritamente vantato dall'Addisson, si trova anch'esso nella Novella.

(77) Pag. 314. — Nel *Pecorone* di ser Giovanni Fiorentino (*gior. 4.^a, nov. 2.^a*), leggesi una storiella che ha molta analogia con l'intrigo principale delle *Donne di buon umore di Windsor*; e un'altra novelluzza, di cui probabilmente si giovò pure Shakspeare nella composizione di questo lavoro, — poichè vi si trovano diverse circostanze che assai si rassomigliano a quelle introdotte da esso nella sua commedia — è riferita nelle *Piacevoli notti* di Strapparola (*notte 4.^a, favola 4.^a*). Da questa fonte si vuole altresì da taluni che Molière abbia attinto l'idea dell'*École des femmes*.

(78) Pag. 323. — Nelle *Note* precedenti si è potuto vedere come Shakspeare si sia giovato dalle cose italiane per ordire la tela de' suoi drammi; e ciò prova che, non ostante il suo gran genio fecondo e inventivo, egli non aveva a sdegno d'accattare altronde validi soccorsi alla sua fantasia. Noi non ci siamo fermati a notar di mano in mano i difetti che s'incontrano nelle opere di questo poeta, sì perchè ciò non era lo scopo del nostro lavoro, e sì perchè un tale assunto ci avrebbe portati troppo lungi: se tanto spazio fu bisogno al sig. Schlegel per mettere in mostra i tesori di Shakspeare, molto maggiore se ne richiederebbe a voler tutto ammassarne l'orpello e il loto. Le opere di Shakspeare si possono paragonare a ricchissime miniere, dov'è necessaria l'opera della chimica per separare i metalli preziosi dall'ignobili

e dalla terra; e così dicendo, mostriamo di non accostarci a chius'occhi alla sentenza del sig. Schlegel il quale ammira tutto ch'ei trova in Shakspeare, come gioielli senza pari usciti allora dalle mani del più valente orafo. Che però l'ammirazione sua per questo poeta sia spesse volte fanatismo e bollor di parzialità, lo dicono i compatrioti stessi di Shakspeare. Il *Corso di Letteratura drammatica* del sig. Schlegel fu, due anni sono, tradutto in inglese da Giovanni Black. Que' Giornali subitamente ne rendettero conto al Pubblico; ed uno de' più riputati si esprime in questa forma: « Il sig. Guglielmo Schlegel è già da molto tempo celebrato su'l Continente come filosofo critico e come ottimo traduttore di Shakspeare e di Calderon nella sua lingua nativa. La signora De Staël confessa li obblighi suoi verso questo scrittore per le cognizioni onde le fu generoso nell'esame delle opere degl'ingegni tedeschi; e il sig. Sismondi, nel suo libro della *Letteratura del Mezzodi*, fa testimonianza onorevolissima de' talenti e della dottrina di esso. La presente opera (*Corso di Letteratura drammatica*) contiene un ragguaglio storico-critico del teatro antico e moderno, greco, latino, italiano, francese, inglese, spagnuolo e tedesco. La maniera con cui l'autore osserva i *capi d'opera* tragici e comici, in queste differenti lingue, è in generale ingegnosa e giusta; e i suoi speculativi ragionamenti su i principj del gusto sono spesso non meno soddisfacenti che profondi. Ma egli talvolta porta l'amore della teorica e lo spirito di parzialità più oltre che non è certamente permesso. Ciò ch'egli dice di Shakspeare, è maravigliosamente ca-

ratteristico, e dee riuscir sommamente grato al lettore inglese; è questo in vero il miglior saggio che mai si desse intorno alle composizioni di quel gran genio da veruno scrittore, sia nazionale, sia forestiere. Il sig. Schlegel va soggetto solamente ad una eccezione; egli vuole che Shakspeare non abbia avuto alcun difetto. Ora noi pensiamo, per lo contrario, che questo poeta ne abbia di molti, e che senza suo discapito avrebbe potuto averne altrettanti di più. L'esser pertinace nel negare ch'egli abbia difetti mostra un troppo difidar del suo genio (*). » — Anche la signora De Staël, la cui maniera di pensare ha tanta analogia con quella del sig. Schlegel, analizza in un suo libro (**) le opere di Shakspeare, e con giusta meraviglia ne addita le grandi e innumerevoli bellezze; nondimeno ella non può fare che non ne confessi ancora le macchie che a quando a quando offendono l'occhio. Il perchè n'è avviso di qui riportare le sue parole, come quelle che per l'autorità loro presso la setta filoromantica serviranno ad ammorzare un cotal poco le iperboli del sig. Schlegel, iperboli fuor di misura, ond'hanno cagione di risentirsi le altre nazioni. « Nelle opere di Shakspeare (ella dice) si trovano bellezze di primo ordine, bellezze di tutti i paesi e di tutti i tempi: ma ci si trovano eziandio difetti che appartengono al suo secolo, e stranezze a cui l'Inglese sono tanto assuefatti, che ancora oggidì vengono applaudite grandemente su le loro scene...

(*) *Edinburg Review*, February 1816.

(**) *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, T. I.

I drammi di Shakspeare tratti dalla storia inglese, come i due sopra Enrico IV, quello sopra Enrico V, ed i tre sopra Enrico VI, sono molto esaltati in Inghilterra; ma per me li reputo nondimeno, in generale, assai inferiori alle sue tragedie d'invenzione, il *Re Lear*, il *Machbet*, l'*Amleto*, *Giulietta e Roméo*. Le irregolarità di tempo e di luogo sono quivi assai più che altrove notabili, e, per dir breve, Shakspeare si piega in essi, più che in tutti li altri suoi componimenti, al genio della moltitudine. La scoperta della stampa ha necessariamente diminuita la condiscendenza degli autori pe'l gusto nazionale; essi pensano maggiormente all'opinione dell'Europa; e, se bene importi soprattutto che un drama destinato per la scena faccia buona riuscita alla rappresentazione, li scrittori, accorgendosi che la loro gloria può estendersi appresso delle altre nazioni, evitano più studiosamente le allusioni, le facezie, i personaggi che solo possono piacere al popolo del loro paese... Shakspeare fece nelle sue tragedie quello che sogliono fare li spiriti inculti; egli si mise al sicuro dal giudizio del gusto, con rendersi oggetto del fanatismo popolare; e così operando, si portò da scaltro capoparte, ma non da buono scrittore. I popoli settentrionali vissero per più secoli in uno stato fra sociale e barbaro, che dovette per lungo tempo lasciar presso li nomini ricordanze di rozzezza e di ferocia. Shakspeare conserva ancora più tracce di tali ricordanze. Parecchi de' suoi caratteri sono dipinti co' soli lineamenti ammirati in que' secoli ne' quali non si vivea se non per combattere e far mostra di forza fisica e di coraggio

militare. Shakspeare sente pur dell'ignoranza in cui erano i suoi contemporanei rispetto a' principj della letteratura. I suoi drammi sono superiori alle tragedie greche in quanto alla filosofia delle passioni e alla conoscenza dell'uomo, ma sono loro di gran lunga inferiori in quanto alla perfezione dell'arte. Lungherie, ripetizioni inutili, immagini incoerenti, sono difetti che spesso si possono rimproverare a Shakspeare. Li spettatori erano allora di così facile contentatura, che non era d'uopo che il poeta fosse più che tanto severo in faccia a sè stesso. Affinechè un poeta drammatico giunga a quella perfezione che gli può permettere il suo ingegno, è necessario ch'egli non s'aspetti d'essere giudicato nè da svaporati vecchioni, nè da garzoncelli che trovano la loro commozione in sè stessi. I Francesi hanno sovente condannato le scene d'orrore che offre Shakspeare: io per me credo che tali scene possano essere censurate, non già perchè ragionino nell'animo troppo forti perturbazioni, ma perchè distruggono talvolta fino all'illusione teatrale... Allorchè il governator della torre ovè rinchiuso il giovane Arthur fa recare un ferro rovente per abbruciarli le pupille, lasciando stare dell'atrocità d'una scena cosiffatta, dee succedere su'l teatro un'azione da non si poter imitare, ed alla cui esecuzione starà lo spettatore così attento che ne dimenticherà l'effetto morale... Shakspeare rappresenta eziandio troppo spesso ne' suoi drammi il dolor fisico. Filottete è l'unico esempio d'un effetto teatrale prodotto da esso; ma sono le cause eroiche della piaga di Filottete che permettono di rivolger l'attenzione e la pietà de' riguardanti sopra i suoi

patimenti... Finalmente uno de' più grandi difetti di Shakspeare è quello di non essere semplice nell'intervallo de'tratti sublimi. Bene spesso egli è affettato allorchè non è trasportato dal suo genio. Egli manca dell'arte di sostenersi, voglio dire l'arte d'essere così naturale nelle scene di trapasso, come ne' più bei moti dell'anima. »

(79) *Pag.* 333. — Il drama a cui allude qui l'Autore, s'io non me ne inganno, è quello di Kotzebue intitolato *Misanthropia e Pentimento* : dove ciò sia, la sua censura non potrebbe tornar più giusta.

(80) *Pag.* 374. — V. nel Decamerone del Boccaccio la Novella 3.^a della giornata 4.^a

FINE DELLE NOTE.

INDICE DELLE MATERIE

IL TRADUTTORE A CHI LEGGE Pag. III

P A R T E P R I M A

TEATRI CLASSICI.

LEZIONE I

Introduzione. — Qual debba essere lo spirito della Critica. — Contrasto fra il gusto degli antichi e quello de' moderni. — Bisogna rendere egualmente giustizia a queste due maniere di sentire. — Spirito della poesia classica e della poesia romantica. — Il principio dell'una si trova nel complesso della cultura morale de' Pagani; quello dell'altra ha determinato il genere delle belle arti dopo l'introduzione del Cristianesimo. — Divisione della Letteratura drammatica secondo questo principio. — Li antichi e i loro imitatori dall'una parte; i poeti romantici dall'altra. — Osservazioni generali sopra il teatro di tutte le nazioni 1

LEZIONE II

Effetto teatrale. — Quanto sia importante l'influenza degli spettacoli. — Divisioni principali dell'arte drammatica. — Essenza del genere tragico e del genere comico. — Serio ed allegro. — Fino a qual segno è possibile d'entrare nello spirito dell'Antichità senza conoscere le lingue antiche. — Winkelmann 17

LEZIONE III.

Costruzione e disposizione del teatro appresso de' Greci. — Di ciò ch'era in Grecia l'arte della declamazione. — Dell'uso delle maschere. — Falso paragone della tragedia greca con l'opera in musica. — Essenza della tragedia greca. — Imitazione ideale. — —

Che cosa era il Destino appo i Tragici greci. — Cagione del piacere che reca la tragedia. — Qual era la significazione che davano al Coro li antichi. — Della mitologia considerata come soggetto delle finzioni tragiche. — Paragone della poesia con la scultura Pag. 29

LEZIONE IV.

Progressi dell'arte tragica fra' Greci. — Differenti stili che ne determinano l'epoche notabili. — Eschilo. — Nodo fra le parti d'una trilogia d'Eschilo. — Altre opere di questo poeta. — Vita e carattere di Sofocle. — In qual conto si debbano tenere le sue diverse tragedie " 49

LEZIONE V.

Euripide. — Sue qualità e suoi difetti. — Egli fu cagione della decadenza dell'arte tragica. — Paragone tra le Coefore d'Eschilo, l'Elettra di Sofocle, e l'Elettra d'Euripide. " 73

LEZIONE VI.

La prima comedia de' Greci forma un perfetto contrasto con la loro tragedia. — Della parodia. — L'ideale comico è l'opposto dell'ideale tragico. — Privilegi conceduti a' primi poeti comici. — Del Coro e della parabasi. — Aristofane. — Indole del suo ingegno. — Idèa delle opere di questo poeta infino a noi pervenute. — Giudicio su' l' loro merito relativo " 99

LEZIONE VII.

Se vi ebbe una comedia mezzana che tener si possa per un genere particolare — Origine della nuova comedia, o sia di ciò che noi chiamiamo semplicemente comedia. — La comedia è un genere misto. — Qual è il suo lato prosaico. — Il verso è egli veramente necessario alla comedia? — Se si possa ammettere la divisione generale del genere in comedie d'intreccio e in comedie di carattere. — Del comico fondato su l'osservazione, del comico confessato, e del comico arbitrario. — Morale della comedia. — Plauto e Terenzio considerati come imitatori de' Greci, e come quelli che ne danno un'idèa degli originali che ci mancano; differenza della loro maniera d'imitare. — L'intreccio della comedia greca era fondato sopra i costumi e la costituzione d'Atene. — Statue al naturale di due poeti comici. " 110

LEZIONE VIII.

Teatro de' Romani. — Generi di opere teatrali indigeni in Roma; le Favole atellane, i mimi, la comedia togata. — Cambiamenti che patì la tragedia greca quando fu trasportata in Roma. — Tragici romani dell'epoca più antica e del secolo d'Augusto. — Idèa di ciò che sarebbe stata una tragedia d'origine veramente romana. — Perchè i Romani non ottennero grandi successi nell'arte tragica. — Tragedie attribuite a Seneca. . . . Pag. 435

LEZIONE IX.

Poeti drammatici italiani. — Pastoral del Tasso e del Guarini. — Considerazioni su i pochi progressi che hanno fatto l'Italiani nel genere della tragedia. — Metastasio e Alfieri. — Che cosa erano questi due poeti. — Comedie dell'Ariosto, del Machiavelli, dell'Arcetino, del Porta. — Comedie improvvisate con maschere. — Goldoni. — Carlo Gozzi. — Stato presente del teatro italiano. » 445 †

LEZIONE X.

Della prima origine del teatro francese. — Influenza d'Aristotele e della imitazione degli antichi. — Esame delle tre unità. — Che cosa sia l'unità d'azione. — Unità di tempo; l'hanno i Greci osservata? — L'unità di luogo va congiunta con l'unità di tempo. — Inconveniente delle regole troppo circoscritte rispetto a queste due ultime unità » 460

LEZIONE XI.

Continuazione. — Influenza delle regole d'Aristotele su la forma della tragedia. — Maniera di trattare in Francia i soggetti mitologici e i soggetti istorici. — Idèa della dignità tragica. — Osservanza delle convenevolezze. — Falso sistema circa l'esposizioni. — Influenza ch' esercitò in origine il teatro spagnuolo. — Idèa generale de' tre Tragici francesi, Corneille, Racine, Voltaire; ed esame delle loro opere principali. — Tomaso Corneille e Crébillon. » 479

LEZIONE XII.

Comedia francese. — Molière; esame critico delle sue opere. — Scarron, Boursault, Régnard. — Comedie del tempo della Reggenza. — Marivaux e Destouches, Piron e Gresset. — Autori più mo-

dermi. — Opera eroica; Quinault. — Operette e Vaudevilles. — Tentativi di Diderot per dare una nuova forma al teatro francese. — Drama sentimentale. — Beaumarchais. — Melodrama. — Stato dell' arte della declamazione in Francia . . . Pag. 215

PARTE SECONDA

TEATRI ROMANTICI.

LEZIONE XIII.

Paragone del teatro inglese e del teatro spagnuolo. — Spirito del drama romantico. — Shakspeare; secolo in ch' egli scriveva, e circostanze della sua vita. — Fino a qual punto è necessaria l'osservanza del costume. — Shakspeare è il primo pittore di caratteri. — S'è vero ch'egli abbia mancato di naturalezza nel patetico. — Giuochi di parole. — Shakspeare ha egli alcuna volta offeso la delicatezza de' sensi? — Dell'ironia. — Dell'accostamento del comico e del tragico. — Il personaggio chiamato Buffone. — Della elocuzione e versificazione di Shakspeare . . . » 245

LEZIONE XIV.

Difficoltà che presenta la classificazione delle opere di Shakspeare. — Se conoscessimo l'ordine in cui furono composte, sarebbe questo da seguire per studiarle. — Noi conserviamo la divisione ordinaria in comedie, tragedie, e drammi storici, ancorchè tutte l'opere di Shakspeare appartengano veramente al medesimo genere. — Comedie: non si restringono mai totalmente nel cerchio delle relazioni cittadinesche. — Esame di ciascuna in particolare. — Tragedie: Giulietta e Roméo, Otello, Amleto, Macbeth, il Re Lear. — Drammi storici. — Opere tratte dall'istoria romana. — Timone d'Atene, Troilo e Cressida. — Opere tratte dall'istoria inglese. — Otto drammi, insieme concatenati senza interruzione, formano quasi un gran poema annunziato e terminato da due altri drammi, il Re Giovanni ed Enrico VIII . . . » 275

LEZIONE XV.

L'istoria drammatica degl' Inglese si divide in due periodi, il primo de' quali è il più importante. — Antica disposizione del teatro e vantaggi ch'esso aveva. — Stato dell' arte della declamazione al

tempo di Shakspeare. — Primordj della letteratura drammatica in Inghilterra. — Lilly, Marlow, Heywood. — Ben Johnson; giudizio portato su le opere di quest'ultimo poeta. — Massinger e li altri autori del tempo di Carlo II. — Corrosione de' costumi e del gusto. — Dryden, Otway ed alcuni poeti contemporanei. — Carattere generale degli autori comici da Wicherly e Congreve fino alla metà del secolo XVIII. — Tragedie di questo medesimo periodo. — Rowe. — Il Catone d'Addisson. — Poeti de' tempi più moderni. — Tragedia urbana; Lillo. — Garrick. — Stato presente del teatro inglese Pag. 324

LEZIONE XVI.

Teatro spagnuolo. — Vi si possono notare tre periodi differenti; quello di Cervantes, quello di Lope de Vega, e quello di Calderon. — Dello spirito della poesia spagnuola. — Influenza della storia del popolo spagnuolo sopra la sua letteratura. — Forma dell'arte drammatica in Ispagna, e suoi rami differenti. — Stato di decadenza in cui è caduto il teatro spagnuolo dopo il principio del secolo XVIII » 355

LEZIONE XVII.

Primordj del teatro tedesco. — Giovanni Sachs. — Gryphius. — Epoca di Gottsched. — Cattiva imitazione delle opere francesi. — Lessing, Göthe, Schiller. — Rassegna generale delle opere di questi autori. — Dell'influenza ch'essi hanno esercitata. — Drami di cavalleria, drammi lacrimosi e quadri di famiglia. — Prospettiva aperta ai poeti tedeschi per l'avvenire » 369

Appendice su le opere teatrali state messe in disputa se sieno di Shakspeare » 387

Note del Traduttore » 395

FINE DELL' INDICE.

ERRORI

CORREZIONI

Pag. 446, col. 1, lin. 17 = Torquatto	Torquato
" 452, col. 1, lin. 11 = palesano, la loro	palesano la loro
" 458, col. 1, lin. 25 = del tutto	al tutto
" 459, col. 2, lin. 7 dal fine = stato	Stato
" 435, col. 1, lin. 9 dal fine (in alcuni esemplari) = amillo	Camillo
" 436, col. 1, lin. 16 = Alessaardo	Alessandro

AMORI DELLE PIANTE

POEMA

CON NOTE FILOSOFICHE

DI

ERASMO DARWIN

MEDICO DI DERBY.

TRADUZIONE DALL' ORIGINALE INGLESE

CON NOTE

DI

GIOVANNI GHERARDINI

MEDICO DI MILANO.

TERZA EDIZIONE MILANESE RIVEDUTA DAL TRADUTTORE.

MILANO

DALLA STAMPERIA DI PAOLO ANDRÉA MOLINA
in contrada dell' Agnello, N. 963.

—
1844.

Vivunt in Vocoerem frondes ; nemus omne per altum
Felix arbor amat ; nutant ad nutua Palmæ
Fœdera, populeo suspirat Populus ictu ,
Et Platani Platanis, Alnoque assibilat Alnus.

CLAUD. *Epith.*

PROEMIO

DELL' AUTORE

ECCOTI, Lettor cortese, una CAMERA OSCURA dove si veggono su bianca tela passare Ombre che muovonsi e danzano come se avessero vita. Quando tu abbi ozio da intratenerti di così triviale passatempo, accóstatì e osserva le maraviglie del mio GIARDINO INCANTATO.

Siccome Ovidio, gran negromante alla corte di Cesare Augusto, mercè dell'arte poetica trasformò uomini e donne, e fino a Dei e Dee, in alberi e in fiori, con l'arte medesima ho io pigliato a ridonare ad alcuni tra essi l'esistenza primiera, dopo ch'è rimasero sì lunga età rinchiusi ne' loro carceri vegetali; e quì te li presento. Tu li contempla come fossero altrettante miniature appese alle pareti del gabinetto d'una Bella, e *insieme avvinte non da altro che da una semplice ghirlanda di nastri*. Quando bene tu non ne conoscessi li originali, potrai tuttavia prender diletto della bellezza de'sembianti, della grazia degli atteggiamenti, e della eleganza degli ornati. Addio.

☞ Il presente Poema è quasi a ogni passo corredato di *Note* che troverai, mio cortese Lettore, dopo l'ultimo Canto. Ma non sia vano l'avvertirti che più chiara e più dilettevole ti riuscirà la poesia di Darwin, se le farai precedere di mano in mano la lettura delle *Note* suddette, come quelle che danno esatta notizia delle diverse piante e di molte altre cose toccate nel poema. Laonde si è stimato opportuno di numerare i versi a cinque a cinque, a fine d'agevolartene i riscontri. Per maggiore intelligenza sapi in oltre che quando il poeta ti parla di pastori, di drudi, di sposi, ec., egli allude agli *stami*, cioè a' maschi de' fiori; e quand' ei ti parla di pastorelle, di forosette, di ninfe, e simili, allude a' *pistilli*, cioè alle lor femine: e il numero così degli stami come de' pistilli è sempre in carattere corsivo, laddove in majuscolo è il nome della pianta che si prende a descrivere. (*Il Trad.*)

AMORI DELLE PIANTE

CANTO PRIMO

SCENDETE, aerei Cori; e voi scendete,
Silfi lieve-aleggianti, e con le molli
Dita vezzose risvegliar vi piaccia
L'armonia chiusa nell'argentea lira.
Voi co 'l magico piè stampate, o Gnomi, 5
Vostri cerchi su l'erba, e delle fila
Commosse il soavissimo tintinno
Concordi a' vostri passi, intanto ch'io
A l'umil suon di facile zampogna
In dolci modi la ridente canto 10
Speme de' prati e li amorosi affanni.

Da' Róveri giganti che tentennano
Nell'aere il capo annoso, infino al tenue
Musco pigméo che su la lor corteccia
S'arrampica, qual mai di Belle stuolo 15
E di gioveni Drudi empie i festosi
Boschi, e sospira e pria e cara in fine
Ottien mercede de' suoi casti affetti!
Mira: il freddo Galanto ed il Giacinto
Da li occhi azzurri su 'l ruscel curvandosi 20
Mescono il pianto lor; la Primoletta
Pallida e la patetica Viola
Pievano il capo grato-olente, e meste.
A l'alito di zefiro susurrano;
La gelosa Sanicola declina 25

Le fosche bocce, e il vergin Fiordaliso
 Secretamente sospirando langue.
 Ma della Rosa il giovene marito,
 In sua bellezza rigoglioso, oh quanta
 Bee voluttà da la vermiglia tinta 30
 Ond' ella adorna vergognando il volto!
 Le innamorate Madreselve intanto
 S' incontrano, s' abbracciano, s' annodano
 Con caldi amplessi, e imprimoni commosse
 Su le meliflue labra alternui baci. 35

Tacia de' venti il susurrio; fermate
 La dolce mormorante onda, o ruscelli;
 E muta a' frasceggianti alberi in vetta
 Sieda la calma. Da li aerei giri
 Scendan li scarabèi; nè a voi rincresca 40
 Di riposar le tremule vostr' ali,
 Argentee farfallette. Le dipinte
 Sfingi raccolgan l' aureo-occhiate piume,
 Curvin le lunghe antenne, e delle trombe
 Svolgan le spire; sopra la verzura 45
 Brilli la vispa lucioletta; Araene
 Lunghe i tesi stami suoi discenda;
 Anco le tarde chiocciole cornute
 Traggansi innante co' smaltati nicchi;
 E voi, ninfe-api, da' cerosi favi 50
 Intento orecchio a' canti miei prestate.

O BOTANICA MUSA!, o tu che scorto
 Hai con l' aerea man l' illustre Sveco
 Luce del secol nostro, e, visitando
 Seco le valli rogiadose e li erti 55
 Monti e le selve e i sinuosi lidi,
 Svelasti a li occhi suoi ad uno ad uno
 I tesori del tuo regno ed i misteri, -
 Deh! narra a me quante sovr' ogni foglia
 Piccole Grazie si raccolgon, quanti 60
 D' un fiore in sen folleggiano Piaceri,

E quanti in fine Amor-insetti libransi
 Su leggerissim' ale di farfalla,
 Le punte aguzzan degli aculei, e scoccano
 Fulgidi strali da l' elastic' arco. 65

Primiera s' offre l' alta CANNA; al cielo
 Erge il capo ricciuto, e la man stende
 All' invocata nuzial catena
 Che a l' amante l' annoda. Ahi savia coppia!;
 Nata in suolo più mite, il crudo teme 70
 Soffio dell' autunnal brinata aurora!
 Ma il buon consorte piega la vermiglia
 Veste a la Bella abbrividita intorno,
 E timorosa la si stringe al petto.

CALLITRICHE gentil!, ve' come, accese 75
 Da' tuoi occhi stellati e dal raggianti
 Volume del bel crin, tra lor contendonsi
 Due verginelle del tuo cor l' impero!
 Su verde sponda il giovenetto asside,
 E, lavando nel río le sparse trecce, 80
 Mira la bella imagine dipingere
 L' onda fugente, nè il rapito ciglio
 Più ritorce dal liquido cristallo.

Due germani pastor vaghi del paro,
 E del nome gentile ambo superbi 85
 Che a COLLIN usurpâr, di rival fiamma
 Per la bella COLLINA ardono a un tempo;
 La fronte increspan nubilosa, e l' occhio
 Irrequieto l' un su l' altro gira.
 Con affetto pietoso ambo compiangere 90
 La vergin Bella, e sorridendo acqueta
 Alternamente la gelosa coppia
 Co' l' dono imparzial di sue carezze. -
 Tu fra tanto, adorabile MELISSA,
 Al profumato altare tuo dinanzi 95
 Umilmente piegar vedi il ginocchio

Due cavallier cui seguono *due* servi. -
 E mentre a l'ombra dell'idalio mirto
 S'orna GENISTA d'olezzanti fiori,
 E *dieci* tentan cùpidi germani 400
 Amor destarle nel superbo core, -
 — *Cinque* supplici amanti, in altra parte,
 Mostrano i cari lacci onde li avvinse
 La vezzosa MEADIA; e, l'un per mano
 Traendo l'altro, fansi innante insieme 405
 A la Bella contesa: ella dal labro
 Lascia sfugir maliziosetta un ghigno;
 Voluttuosa in atto a tutti porge,
 Ben che indistinto, lusinghier saluto;
 Agita a l'aura il crin dorato, e l'occhio 410
 Nero-brillante a ognun rapida volge.

Cocente voluttade arde la bella
 IRIDE vario-pinta, ed alternando
 Spengon la fiamma che le serpe in seno
 Tre non gelosi gioveni mariti. - 415
 Ma la pensosa ALCÉA di vane brame
 Ognor si strugge. Ahi, sventurata al pari
 Della trista Eloisa, ell'ama e piange! -
 Non lunge intanto, ben da lei diversa,
 Le lunghe cure dell'ardente sposo 420
 Sprezza la fredda CÚRCUMA, ed obliquo
 Torce la schifa sopra lui lo sguardo:
 Ma però *quattro* giovenetti imberbi,
 Co' dolci modi e verecondi uffici
 Di platonico amore, a poco a poco 425
 Muovono il cor della inflessibil ninfa.

Fuge l'atro CIPRESSO della bruna
 Sposa li amplessi: fra i medesmi lari
 Giaciono entrambi, ma lor sonno accoglie
 Letto diverso. - L'orgoglioso OSIAR 430
 Schiva del par l'irata sua compagna,
 E separata stanza alberga questa

Coppia che i riti del bel Mondo segue.

Di PIANTAGINE il germe tralignato,
Mostruoso, deforme, a l'aure estolle 135
Le cento teste. Pur molle donzella
A sue note amorose apre l'orecchio,
E, avvinta il busto da sue cento braccia,
Contra il seno di lui palpita ed arde.

Tal la bella Desdémonea infelice 140
Compiangendo pendea da' seducenti
Labri d'Otello; a la dolente istoria
D'ogni suo strano evento il seno alzava
Con un sospiro; l'umide pupille
Nelle pupille sue fise tenéa; 145
Ebra in fine d'amore abbandonossi
Su 'l mauritan fuliginoso petto.

Chiusi in verde recesso, ove non giugne
Invido sguardo, *due* pastor leggiadri
E *due* belle germane a lor consorti 150
Teco vivono, ANTOXA, amabil vita
Sparsa d'ambrosia là dov' le vaste
Apriche lande del purpureo manto
Vanno superbe, e l'eriche disperse
In un confondon la dorata luce. 155
Dalle capanne lor d'erba conteste
S'alza ceruleo fumo; e ascoso in grembo
Dell'eterea fragranza lo stuol cresce
De' cari pegni, ch'or mirano il sole,
Or bevono di pioggia argentec stille. 160

La bella OSMUNDA va cercando il cupo
Silenzio della valle, i verdeggianti
Frascati d'edra e le stillanti grotte:
Quivi, nascosta a l'ombre in seno, compie
Furtivamente i nuziali riti; 165
Ma presto, oh incauta!, la crescente prole

Svela il mister de' mal celati amori.

X

Conscia de' pregi suoi volge **CONDRILLA**
 Con tirannica legge il giovin core
 Di *cinque* amanti. Se l'instabil ninfa 170
 Dal sen tragge un sospiro, essi concordi
 Gemono pur; s' ella sorride, tosto
 Con rival gioja a lei struggonsi intorno.
 Così fremer soleano, eolia cetra,
 Di soave armonia tue corde affini 175
 A l'unisono tese: or dalle blande
 Ali d'estivo ventolino scosse
 Rumoreggiavan d'un tal mesto suono
 Che in tenera cadenza si perdéa;
 Or da robusta agile man vibrata 180
 Fean l'inni risonar sacri a li Dei.

- **LICHNI** gentil!, d'esser con te seguaci
 Della casta Diana un dì fean voto
Cinque ninfe sorelle. Ahi voto inane!
 Sotto un tetto medesimo albergan seco 185
 Le verginette; pur da lui lontano
 Schive torcono il piè, sdegnando altere
 La mano ch'ei loro offre: ma sì tosto
 Come l'Ore più dolci agitan l'aura
 Con le tiepide piume, e lieto Maggio 190
 Al redivivo Amor l'arpa consacra,
 Le Belle lascivette, in vista adorne
 Di tutte grazie, da la rosea gota
 Scuotono rogiadose argenteo stille,
 E, succinte porgendosi in leggiadra 195
 Veste negletta, con rival lusinga
 Chiamansi al sen lo stupefatto amante.

Quando a la bella **GLORIOSA** il crine
 Intrecciavano l'Ore giovinette
 Co 'l bianco giglio e il bottoncin di rosa, 200
 L'orgoglioscetta dietro ad ogni passo

Tre si adducea scelti pastor, da' suoi
 Virginei lacci incatenati il core.
 Che più?; non meno allor ch'invido il Tempo
 A lei vergò di senil ruga il volto, 205
 E su 'l capo le sparse argentee brine,
Tre si veggono ancor nuovi garzoni
 A fianco sospirarle, e quel che avanza
 Allegrar de' suoi giorni, ah! dell'astuta
 Sua tarda etade vittime sedutte! 240
 Tal, su 'l pendio della beltà, fu vista
 Ninon mal cauta con fatal sorriso
 Ardere il figlio: lasso!, e' non sapèa
 D'esserle figlio. — Tra i focosi nodi
 Delle sue braccia avvinta, ella il respinse 245
 Con le palme, e « Garzon, sciamò, t'arresta;
 Temerario garzon, spegni una fiamma
 Empia, nefanda!... Tu.... da questo fianco...
 Tu vita avesti; queste piume istesse
 T'accolsero nascente; il vital sugo. 220
 La prima volta questo sen ti porse. »
 A tali note il giovene, com'uomo
 All'aspetto di morte, s'arrettrò.
 Attonito, confuso, in lei fremendo
 I truci affisse ardenti lumi; cadde 225
 Sopra i ginocchi, le convulse braccia
 Protese incerto, ed un reo sguardo ancora
 Lanciò di furto su 'l materno letto.
 Mordendo allora le tremanti labra,
 E mormorando non intesi accenti, 230
 La pallida alzò al ciel fronte pentita.
 « Dunque, ah! dunque! », egli grida; e furibondo
 Su 'l brando rovesciandosi, la vita
 In uno tronca e il mal concetto amore.

— La rìa SILENE e le due belle suore, 235
 Nate a la strage, ognor tendono agguati
 Sparsi di vischio. *Dieci* Bravi audaci
 A le putte sfrontate offron lor mano,

E in volto arcigni vegliano custodi
 Della magica pania. - Ite, fuggite, 240
 Lungi fuggite, popoli lucenti,
 Cittadini dell'etra! Se con molli
 Parolette e co' cenni e co' sorrisi
 E co' l' finto pudor l'empie Sirene
 V'adescano a la rete, ah! tosto in ceppi 245
 Stretti e invischianti, scuotervi, dibattervi,
 Arrotar l'ago, stridere con l'ale,
 Tutto per voi fia vano! Ite, fuggite;
 Ed i compagni e l'infantili sciami
 Lungi traete, nè di sugger mai 250
 Desio vi prenda il néttare soave,
 Ah! compro ognora di vostr' alme a prezzo!

Allor che nubi raggruppate ingombrano
 L'alta volta del ciel, fuge AMARILLI
 Paventando la grandine imminente, 255
 E con incerto piè cerca la valle
 Che la ricovri e le pudiche involi
 Sue vaghe membra al furiar del vento.
 Sei rivali garzon, cui pietà muove
 Della pavida Bella, le fan core, 260
 E su li affanni suoi spargon la calma.

Sì pure al tardo vespro in su l'eccelsa
 Cupola delle moli al Nume sacre
 Illuminata da' cadenti raggi
 Del pianeta maggiore aurea rifulge 265
 Banderuola versatile che al soffio
 D'aura ancor placidissima s'aggira
 Su l' liscio perno, e qual meteora errante
 L'aere d'intorno sfavillando lustra.

Quattro guerrieri de' giganti schiatta 270
 Albergano con ELCE. Ognuno in pugno
 Ha mille frecce, e mille d'aciar punte
 Orrida luce sparpaglianti al guardo
 Copron le squame dell'irsuto usbergo. -

Tale armossi l'Etiope immortale 275

Che l'incantesmo rompe, e del fatato

Pozzo diè morte al vigilante drago. -

Non li irritar; mal docile a le offese

Il petto lor tosto ritorce l'onta,

O rende la ferita: ma se cauto 280

Tu li rispetti, lenemente allora,

Qual venticel che il mar lambe senz'onda,

E l'auree spighe d'incurvar non osa,

I miti Re proteggono degli ampi

Dominj di Nidvód, e le lor care 285

Sorelle-spose e i pargoletti figli;

Per le foreste da nulla orma impresse

Scorta si fanno al peregrin solingo,

O guidano nel bujo della selva

La timorosa forosetta errante. 290

Così di Wright il libero pennello

Or da la vetta del Vesévo slancia

Contra la torba notte ignei torrenti

Di rosse lave; dall'erculea Calpe

Sgorgan vampe fumanti, i firmamenti 295

Scoppiano in fiamme, e l'océano irato

L'abbagliante riflette orrida luce:

Or a posarsi l'ombre sue richiama

Su liete scene; e quì placide valli

Fa serpeggiar, là di rogiada spruzza 300

Vellutati pratelli; i sospiranti

Zefiretti si tuffano nell'onde

Del terso rivo, ed il chiaror di luna

Su le sue sponde biancicanti dorme.

Delizia e in un terror delle pianure 305

D'Orixa, regna la gentil CLINOVIA,

Tra le ninfe gigante: erculei nervi

Tendon sue membra, e su la calda guancia

Nóta il rossor di giovenil beltade.

Ma quand'ella torreggia, fin da lungi 310

La campagna ne crolla: all'atterrita

Calca ella volge folleggiando un guardo;
 Tra severa e gioconda a l'aure spiega
 Li onor di sua bellezza, ed orgogliosa
 Si reca in braccio i trepidanti drudi. 345

Tal la vaga Talestri, in duro usbergo
 Imprigionata la surgente mamma,
 Fra i combattenti rapida scorrea,
 E, il crestato cimiero alto agitando,
 La grave asta imbrandiva, e dal fiammante 320
 Carro di Marte fulminava. Indarno
 S'armò la Grecia; ed i captivi Eroi
 Molli intrecciâr con la servil catena
 Ghirlande ordite dalla man d'Amore.

Quando il cadente Autunno in su le vaste 325
 Deserte lande e i coltivati solchi
 A soffiâr manda li Aquilon ruggenti,
 Ed in tumultuose onde ripiega
 Le scosse selve, ed i fronzuti onori
 Rovescia a scroscio in su 'l ruscel soggetto, 330
 E in vortuose stipe ora affastella
 Le giallognole spoglie, or le sparpaglia,
 Ed a la terra si nasconde in grembo
 Il mal difeso abbrividato insetto, -
 Spaurata fuge TULIPA leggiadra, 335
 Ed al materno sen più stretto tiensi
 Il caro pegno, ed in romita grotta,
 Scuro padiglione!, occulta alberga
 Infìn che amico sopra lei riversi
 I suoi favori più sereno il cielo. 340
 In guisa tal, sei fredde lune, il Ghiro
 Strignesi al sonno in braccio. Oh sonno amico!
 Ei sotto l'ali tue benigne spazia
 Ne' fantastici campi, ed or s'arrampica
 Tra le folte di biade ondose selve, 345
 Or parte co' l' suo Ben l'aureo raccolto. -
 Pur da la terra audacemente intanto
 COLCHICA emerge; e sotto al ciel turbato

Fa brillar l'occhio radiante, scalda
 Il freddo sen della stagion canuta, 350
 E co' l' fulgor di sua beltà rischiera
 La buja sfera. *Tre* pudiche ancelle
 Seguon l'ardita ninfa, e *sei* leggiadri
 Garzon, preda d'amor, scorta le fanno.

Tal coronato da' minor pianeti 355
 Splende l'astro di Giorgio, e nell'azzurra
 Carriera della notte il plaustro guida
 Folgoreggiante; maestoso in fronte
 Sovra le ondose nubi alto si libra,
 Rompe a traverso le stagnanti nebbie, 360
 E fra i turbini danza e le procelle.

Il grande ELIANTO con solenne pompa
 De' suoi *Dervis* lo stuol guida ne' campi
 Tinti pur or da dubbia luce:
 In *cinque* schiere li diparte; innanzi 365
 Procede ognuna tripudiando, e seco
 Una piumata verginella adduce.
 Con sollecito passo ei tosto ascende
 La collinetta, ove d'omaggio in atto
 All'aurora si prostra, e i primi raggi, 370
 Come l'aquila suol, beve coll'occhio;
 Indi, girando lentamente il capo,
 Fiso accompagna la diurna spera.

Sovra sponde di giunchi ricoperte
 I passi muta, e in talami si colca 375
 Di muschio ornati *DRÓSERA* superba,
 De' lagumi reina. Ornano e fanno
 Serici nastri strascicanti al suolo
 Lucido cinto al gracil busto; *cinque*
 Or sostengono a lei ninfe-sorelle 380
 Leggiadramente li ondeggianti seni
 Della purpurea veste, ora negletta
 Lascianla svolazzar giuoco de' venti;
 E *cinque* garzonetti innamorati,

Obedienti attendono l'impero 385
 Del soave accennar di sue pupille.
 Quand' ella in atto graziosa inchina
 Il niveo collo, d'adamanti un serto
 Su la sua fronte tremolar si vede;
 Come si volge, irradiando splende 390
 L'argenteo alone; ed ove il piè pur muova,
 Di vivace fulgore escon scintille.

La vezzosetta Lonicéra stampa
 Su la campagna rogiadosa l'orme,
 Di più vivace porpora abbellendo 395
 L'alba rosata: a le ronchiose valli
 S'aggira intorno ed a le ombrate balze,
 Via profumando i zefiretti estivi
 D'alito più fragrante. Atti cortesi,
 Vezzi nativi e libere maniere 400
 Dolce in lei fanno a l'occhio altrui lusinga.
 Ne sorride la ninfa, e, tra le braccia
 Il fertile stringendo olenio corno,
 Riguarda e passa: ma, d'amor feriti,
 Cinque a lei fansi pastorelli intorno, 405
 Che sollecciti in pria con occhio obliquo
 Veglian l'aureo tesoro, audaci infine
 Le svelano la fiamma onde son arsi.

Dove l'ecceisa Teneriffa estolle
 L'azzurra vetta, a l'aquile compagna 410
 Fabrica il nido la superba DRABA
 Sovra scabri pendente antri agghiacciati
 Ch'apronsi intorno dove un dì Vulcano
 La montagna minò. Di seder vaghi
 A lei vicino e favellarle amore, 415
 Quattro illustri garzon, cui dietro segue
 Giovin coppia di servi, ascendon queste
 Irsute balze: tra' cadenti raggi
 Appar la Bella grandeggiando, e l'alta.
 Ombra ne ondeggia su lontane rive. 420

Oh! dell'aer lucente abitatrice,
 T'arresta; scendi, ambiziosa VISCA,
 Da li angelici tuoi voli sublimi. —
 L'imo sdegnando sordido terreno,
 Alto ella s'erge; l'albeggiante piuma 425
 Agita, e batte li aureopiunti vanni;
 Per l'etere s'aggira, e fra le nubi
 Sugge la gioja dell'alterno amore.

Sopra muscoso letticiuol corcata
 Entro inaccessò mar dorme ZOSTÉRA, 430
 De' boschi di corallo alma reina:
 L'alga argentata a lei molli distende
 Cóltrici, e sorde onde lontane mormorano
 Sovra il suo capo. Alta nel mar s'estolle
 Sua cerulea magion; la vitrea volta 435
 Sopra vitree colonne il dorso inarca;
 Brillan le torricelle di corusche
 Conche smaltate, di lontan dardeggiano
 Su l'océano i colorati rai,
 Ed all'alzarsi e infrangersi dell'onde 440
 Passano successive ombre fugaci
 Su la bianca parete. — Intorno accorre
 A la ninfa lo stuol delle Sirene,
 Ed a la chioma irradiante fanle
 D'orientali perle intreccio e serto. 445
 Solca essa allora con veloci pinne
 Le liquide campagne, e folgoreggia
 Quale argentea meteora diurna;
 Di sua búccina al suon la vispa aduna
 Squamosa torma degli amanti suoi 450
 Figli del mare, e su la spiaggia ascende.

Anche al polo d'intorno Amor difunde
 Le dolci fiamme, ed agghiacciati petti
 Senton la possà del secreto foco. —
 O BAROMETZ gentile!, entro la neve 455
 Quasi in culla corcato, e alternamente

Scosso da l'aure artóc, risplender fai
 Sotto povero ciel l'aurata chioma. —
 Le fesse unghie egli fige entro la terra,
 Piega il duttile collo intorno intorno, 460
 Morda la bigia corallina, e 'sbruca
 Il timo, e lambe con rosata lingua
 Le fondentisi brine; un guardo volge
 Con muto affetto a la discosta madre,
 E, vegetale agnel, sembra che belì. 465
 Non altrimenti la Balena immane,
 Da la bruma schermita, e galleggiando
 Nell'olepsa sua vasta armadura,
 Balza su i mar di ghiaccio; ampio remeggio
 Percote l'onde, e quell'immensa mole 470
 Spinge per mezzo a l'isole natanti.
 Ella, sbarraudo orrendamente il varco
 Della gran bocca, le fugenti insegue
 Torme de' pesci, o con la cornea siepe
 Chiude vorace le mascelle enormi; 475
 Su li agitati gorgli alto solleva
 Le ignude nari, e via di lucid'onda
 Due soffia al cielo liquide colonne,
 Che, in archi argentei ricadendo, accolgono
 Li obliqui raggi, e tremule fugaci 480
 Iridi su lo specchio erran dell'onde.

Ve' la casta MIMOSA!; in sorte ottenne
 Tale di sensi mobile testura,
 Che le timide man schiva ritragge
 Ad ogni tocco; e non di rado, allora 485
 Che via passano lievi nuvolette
 Al sole estivo innanzi, sbigottita
 Trema a la fosca instabil ombra, e cupi
 Romoreggiar, viva com'è, per entro
 Sentesi a tutte l'intime latébre 490
 I susurri forier della tempesta.
 A l'accostarsi della fresca notte
 Le tenere palpébre ella socchiude;

E, poi che il sonno le irrigò le membra
 Di soave ristoro, al sorridente 405
 Matin saluti invia; velata il capo,
 Con vezzoso decoro, umile in vista
 E in uno altera, a la meschita augusta
 Lenta procce, orientale sposa:
 Ivi d'eterno amor scioglie il gran voto, 500
 E fra le braccia dell'ardente Sire
 Nel fastoso serraglio entra reina.

Così dell'etra al variante pondo
 Con alterna vicenda or alto sale,
 Ora discende il liquido metallo 505
 In vitrea canna imprigionato; — e tale
 Trema l'ago magnetico, e con fini
 Libramenti si volge al polo amato.

Pallida e tutta abbrivida, in mezzo
 A'sfrondati viottoli de' boschi, 510
 La mesta fronte ANEMONE rechina.
 Lunghe a lei cure depredar su 'l volto
 Le natie rose, e dal suo ciglio pendono
 Di gemme in guisa rogiadose stille.
 « Ecco, ella esclama, da l'egizie sponde 515
 Ad olezzanti venticci commessa
 La rondine veleggia, della state
 Alma foriera. Ed a che dunque tardi,
 O Zefiro, a soffiar, ed al mio core
 Non comparte l'angelico tuo labro 520
 I balsamici influssi? O tu, la cui
 Voce soave i fiorellini elice,
 Il cui pennello li dipinge, e il leno
 Alito li profuma, oh lunge scaccia 525
 Il crudo Verno, che, di plumbea clava
 Armato il pugno, ah! preme in luogo sonno
 Fratel di morte i miseri miei figli!
 Tu ne rattempra il duro cor, la ferrea
 Branca luigi ne scosta, e fausto a'mici
 Pétali eburni di sbocciar concedi. 530

Così vergini fior che al crin d'Aprile
 Fanno ghirlanda, a te spargan su l'ale
 Li atomi vari della lor fragranza! »
 Zefiro accoglie la preghiera; ascende
 Ratto la lieve conca, e via con l'ali 535
 Labendo spazza le cerulee piagge.
 Sovra il bel tetto dell'afflitta scuote
 La verga sibilante, e fausto a'suoi
 Péta! eburni di sbocciar concede;
 La giovin prole nuova vita assume, 540
 E saluta d'un riso il ciel giocondo.

Tal casta ninfa, in alto cocchio assisa,
 Più bella in suo pudor splende che mai,
 Se avvien che il vento, a lei scorrendo intorno,
 Con rozzi baci le scomponga e scosti 545
 Il vel custode del bel seno, e tenti
 Rapirole al capo le trapunte bende
 Ond'ha frenato mollemente il crine.

E tale allor che sovra erboso piano
 Chiusa biga trascorre, se ad un cenno 550
 Pronto valletto le contragga al tergo
 Il pieghevole cuojo ond'ha coperchio,
 Brillando appare la vezzosa coppia
 Ch'entro si adagia, e mille a lei d'intorno
 Scuotono l'ale impazienti aurette. 555

Dove l'irto Snodenio il capo inchina
 La rauca ad ascoltar onda suggestta,
 Sovra il sommo cocuzzolo s'inuerpica
 La romita LICHENE, e ignota altrui
 Beve l'aure solinghe; ardon brillando 560
 Su la sua fronte innumerevol'astri,
 Ed il letto selcioso a lei co 'l freddo
 Raggio indora la luna. Mentre intorno
 A'fessi greppi volano fischando
 Turbini e venti, e della ninfa a' piedi 565
 Negri ondeggiano nugoli tonanti,
 Il suo sposo fedel dietro le corre

Per li erti calli, e le sue lucid' orme
 Su la rogiada pur mo' pressa insegue.
 Pago Imenéo la face accende; intorno 570
 A le rupi s'aggira, l'intricati
 Sentier lustrando; co' suoi casti influssi
 Risponde a' voti che formâr secreti
 Que' due cori, e l'attonito deserto
 Di rose ancor non conosciute adorna. 575

Allor che Sirio da l'eterea volta
 Sovra Albione vampeggiando squassa
 L'ignei capelli, e invano a' miti nemi,
 A le rogiade invan chieggon ristoro
 I sitibondi solchi, - allor che i fiumi 580
 Giacion su l'urna polverosa, ed arsi
 Ammutiscono i rivi, e lo sfiorito
 Margo screpola, e languono l'erbette, -
 Con piè mal fermo a la romita valle
 La vezzosetta DÍPSACA rifuge: 585
 « Scendi, con fioca voce esclama, ah scendi
 Rogiada amica! » E a pover'ombra intanto
 Si ripara; ma fervida è pur l'ombra,
 E invan chiama le Najadi in soccorso:
 Se non che *quattro* gioveni Silvani 590
 D'intatta vena a lei recano il dolce
 Tesoro in nappi cristallini; grata
 L'umile ninfa al don cortese, liba
 Da le lor mani, graziosa in atto,
 Il calice profferto, e la fresc'onda 595
 Ne riflette le labra coralline.

Con mente accorta la modesta RUBIA
 Elegge e mesce le vermiglie tinte
 Su 'l vagello curvata; arde la ninfa,
 E tra il vapor che inalzasi, rosseggia 600
 Qual tra la nebbia matutina rosa.
Quattro eletti garzon, cui le segrete
 Dottrine aprì la chimic' Arte, i bianchi

Velli or tingono, e stendono l'intrisi
 Fiocchi, or difundon su la grinza gota 605
 Della vecchiaia il giovenile ardore,
 O di mentite rose ornano il volto
 A la ninfa da li occhi pallidetti.

Così Medea, quando recava a Jolco
 L'auree lane rapite al fero drago, 610
 Sovra la spiaggia alzò magica pira,
 A le cui fiamme crepitanti in mezzo
 Ampia bollia caldaja; allor con mano
 Fe' cenno al buon parente: ecco già nota
 Il vecchio Esone nella servid'onda, 615
 E novello vigor tosto l'enfiata
 Sue membra invade; con acuto frizzo
 I risentiti nervi suoi dardeggia
 Foco obliato, ed a' precordi intorno
 Fluttua il sangue più caldo; ardon sue luci 620
 Di più liete scintille, ed a la fronte
 Scherzano intorno brune ancor le chiome.

Là sopra l'onda che il ventoso morde
 Indico lito, VALLISNERIA siede,
 Su la mano di giglio reclinando 625
 La rosca guancia; le pupille inalza
 Umide e meste, e, rimbrottando il cielo,
 Il nome chiama del perduto amante.
 O cada il giorno o l'alba nasca, oguora
 Per lui esala taciti sospiri 630
 La derelitta. - « O degli eterci campi
 (Selama angosciosa) allumatrici sfere
 Che in mar bagnate le raggianti trecce; -
 Pallida luna, che a la muta notte
 Orni d'argenteo vel la tetra fronte; - 635
 Voi del tenero addio, ultimo addio
 Ch'egli mi disse, testimon' voi foste!
 Pendenti balze, oscure onde, sonanti
 Piagge, antri cupi!, dolce cco voi feste
 A' giuramenti che dal caro labro 640

Ei pur scioglieva Li astri forse, i mari
 Di ritener l'ali d'Amore han possa?
 Oh, se crudi non siete, a queste braccia
 Omai tornate il mio ramingo amante!»

L'intrepid' ULVA, a galleggiante schifo 645
 Commessa, cerca il suo signor tra flutti
 Non pria solcati. Citeréa dal cielo
 Arride a' voti della ninfa; l'ale
 Scuotono tostò li alcioni, e vegliano
 Sovra i suoi pargoletti, i quai, corcati 650
 Entro natanti culle, a lei d'intorno
 Stauno adocchiando; e l'increspato mare
 Questa si porta nuova flotta in dorso.

Così su l'onde che con moto alterno
 Mollemente si gonfiano e s'appianano, 655
 La bella Galatée guida con bianca
 Destra l'argentea conca; eletta coppia
 Di scherzosi delfin tende le lievi
 Seriche briglie, e docile a l'impero
 Di sua tenera voce in alto scorre 660
 A dilungo pe' l' mar. Mentre a' selvosi
 Delle coste meandri intorno passa
 La Diva sorridente, o de' ruscelli
 Presso a le foci, od a le trarupate
 Balze od a' boschi tentennanti innanzi, 665
 Le vaghe Oceanine a lei lo sguardo
 Volgon tra scoglio e scoglio, e le Napée
 Da li erti pini scuotono le trecce.

Attoniti i Tritoni a le ritorte
 Conche dan fiato; tripudiando s'erger 670
 Da li antri di corallo a mezzo il petto
 Lo stuol delle Sirene; e mille aleggiano
 Al suo carro d'intorno Amor' seguaci,
 Che sovra i flutti da le nivee piume
 Lanciano ad or ad or lampi di luce. 675
 Mentre i divini occhi ella volge, dolce
 Sospirano le aurette, e l'océano

Da le fiamme d'amor fremo commosso.

Là della Dova su le verdi sponde
 Albergo aveva la gentil TRANELLA, 680
 E la propria godèa scherzosa imago
 Mirar piuta nell'onda: ma sì tosto
 Come d'amore i palpiti conobbe,
 N'andò raminga, ed a le scabre rupi,
 A le valli romite, a li antri, a i boschi 685
 Ripeteva in suo stile i dolci affanni
 Di sue fiamme secrete. — « Ohimè, t'arresta!;
 Ritorna! » lungo l'echeggianti rive
 Le Najadi esclamaro in suon di doglia. —
 Ella non riede più. — Cinta di nubi 690
 La bieca notte increspa intanto il ciglio,
 Ed Euro furia alza e convolge
 Nembi di polve. Già la nebulosa
 Luna ritrasse la cornuta lampa,
 E con Espero insieme entro il gran manto 695
 Delle tenebre si nascose. Invano
 Speri che aurora boreal difunda
 Le rosse chiome per lo bujo, od altro
 Elettrico ruscel tremi su i campi
 Con benigno fulgor. Nè un astro pure, 700
 Un astro solo non appar, che il calle
 Allumi, e scorga con fugevol raggio
 La vagabonda. Sol turbini e venti
 S'odon fischiare a rotti balzi intorno, —
 A cui su 'l dorso gemono le selve, 705
 Ed ingrossando a' piè rimugghian l'onde.
 Mentre la ninfa sconsolata move
 Sovra le rupi irresoluto il passo,
 Le Driadi pietose alzan querele
 Entro a' inatemi boschi. — Ella s'invola, 710
 Trema, s'arresta, anelita, si volge
 A mirar chi la segue, ed ogni vento
 Un démon le par che muggi. — Ahi lassa!
 Mentre il freddo Aquilone a lei sciorina

L'ondoso manto, sovra il sen le fiocca 715
 Gelida neve; un brivido dardeggia
 Sua trepida compagine, e l'acuto
 Strale di ghiaccio infisso trema al core.

« Io manco, io cado!; aita, aita! », esclama;
 Ma tra le fauci soffocato il suono 720

Perdesi tosto, chè temprarlo nega
 La lingua assiderata; a rivi scorre
 Giù per la guancia il pianto, onde stillando
 Smalta l'erbette di lucenti perle;
 La neve a lei stringe il mal fermo piede 725

Fra duri ceppi, e la sua fuga arresta,
 Ed al suol la configge: ella a li Dei
 Tacite preci invia, stende le braccia;
 Ma le sue braccia in supplichevol atto
 Ristansi, fatte rigido cristallo; 730

E diafano un velo a lei le mute
 Labra, ed il capo, ed il collo tremante,
 E il bianco seno, e le proferte palme
 Copre e invetria scendendo, sì che tutta
 In duro gel corrugasi la ninfa, 735

Or non più tal, ma simulacro immoto.
 O TAENELLA infelice!, ancor le glauche
 Vergini della Dova offrono ogni anno
 D'ingenuo pianto tenero tributo
 A le tue pene: coronate il crine 740

Di molli giunchi, e in lungo ordine unite
 Sovra l'arena procedendo, al mesto
 Suon delle conche ripetendo vanno
 Degli amor tuoi la miseranda istoria.

Ma qui riposa la mia Musa. Oscuri 745
 Nugoli al polo ottenebrato intorno
 Veleggiano fremendo, e il tuono s'ode
 Che di lontano mormorando viene.

Già la grandine rugge, le silvestri
 Ninfe tremando menano la Diva 750
 Sotto a l'intime lor pergole occulte;

Ed appeso ad un lauro il muto plettro,
A le sue tempie d'amorosi mirti
Pongono serto. - L'agil rondinella
E l'aerea sua prole irrequieta . 755
Radon con l'ale i verdi praticelli
E l'increspato río. Da lo sfrondata
Pruno alto zirla il solitario tordo;
Lo scarabéo smarrito a lo stridente
Corno dà fiato; da la impresa tela 760
Pende l'aragna, e con le tenui dita
Dal gomitolo tragge e a cerchio tende
Il lento filo, e su la trama arrampica.
Rapide a volo riedono le pecchie
A' cerosi alveari; li esultanti 765
Gnomi in lucenti drappelletti accolti
Posano lungi d'avvizzato fungo
Sotto il patulo tetto; e tremebonda
A' casti gigli si raduna in seno
L'alma turba de' Silfi. Ecco giocondo 770
Nembo per mezzo al queto aere scroscia,
E della pioggia le brillanti stille
Ornano quasi perle i fior ridenti.

INTERMEDIO PRIMO

O SIA

DIALOGO TRA IL POETA E IL SUO LIBRAJO (*).

Librajo. I vostri versi, signor Botanico, non sono che una *pura descrizione*; il *senso*, per quello che mi pare, è nelle note.

Poeta. Io non sono che un semplice pittor di fiori, ed è un mero accidente se talvolta mi provo nel paesetto; del resto lascio la figura e i soggetti storici a più abili artisti.

L. Buon per voi che conoscete i limiti del vostro pennello; molti non fecero alcuna riuscita per difetto appunto di non conoscere sè stessi. Ma, ditemi di grazia, qual è la differenza essenziale tra la poesia e la prosa? È ella forse la melodia solamente, o la misura del parlare?

P. Nè questa solamente, nè quella, io mi penso; poichè alcune prose hanno la loro melodia ed anche la loro misura: e ottimi versi, ben recitati in una lingua sconosciuta all'uditore, difficilmente per lui si distinguono da una bella prosa.

L. Sarebbe forse la sublimità, la bellezza, la novità de' concetti?

P. Nè pure; giacchè sublimi concetti non di raro sono benissimo espressi anche in prosa. Così quando

Warwick, in una tragedia di Shakespeare, è rimasto ferito su' campo dopo la perdita della battaglia, e il suo amico gli dice = *Oh poteste almeno fuggire!* —, qual risposta può darsi più sublime di questa: *Che?*, allora io non vorrei fuggire. Nessun metro, io credo, potrebbe accrescere dignità a questo sentimento. E sarebbe facile il trarre da scrittori in prosa altri esempj di bellezze e di novità, a cui m'è avviso che verun pregio non aggiungerebbe il metro.

L. In che dunque consiste la differenza essenziale tra poesia e prosa?

P. Dopo la misura delle parole, parmi che la principale distinzione consista in ciò, che la poesia non ammette che poche voci espressive d'idee molto astratte, laddove la prosa ne ridonda. E siccome le nostre idee derivate da oggetti visibili sono più distinte che quelle derivate dagli oggetti degli altri nostri sensi, così le voci espressive delle idee appartenenti alla visione costituiscono la parte principale del linguaggio poetico (*): cioè, il poeta

(*) NB. I numeri arabi accennano le Annotazioni dell'Autore, le quali si riportano a piè di pagina; li asterischi accennano quelle del Traduttore, le quali si trovano dopo l'*Intermedio*.

parla principalmente all'occhio; il prosatore usa termini più astratti. Pope non si esprime poeticamente nella Foresta di Windsor, dicendo:

. . . . ed il veloce
Kennet famoso per le argentee anguille (1).

La parola *famoso* non offre alla mente l'idea d'un oggetto visibile, e per questo è prosaica. Ma sostituite così:

. . . . ed il veloce
Kennet in cui guizzano argentee anguille (2),

e avrete una locuzione poetica, come quella che presenta innanzi all'occhio un'immagine.

L. Questo può farsi anche in prosa.

P. E dove si faccia con debita moderazione, le dà anima e garbo; così quando si legge nella Storia di Gibbon — *La Germania era allora ombreggiata da ampie foreste* —, questa locuzione piace assai più che il dire: *La Germania era allora piena d'ampie foreste*. Ma dove un tal modo d'esprimersi occorra troppo frequentemente, la prosa s'accosta alla poesia; e nelle opere gravi, in cui ci aspettiamo più l'istruzione che il diletto, egli diventa tedioso e sgradevole. Alcuni tratti delle sì eloquenti orazioni del sig. Burke appajono intricati e saevati a cagione appunto della superfluità de' loro ornamenti poetici; e ciò che quivi è difetto, sarebbe stato gradito in un poema, dove molti ornamenti si desiderano.

(1) And Kennet swift for silver Eels renowned.

(2) And Kennet swift, where silver Graylings play.

L. Unico officio adunque della poesia è egli il diletto?

P. Le Muse sono gioveni donzelle, e noi amiamo bensì di vederle abbigliate, ma non già, per così dire, ammajate alla foggia d'alcune Belle de' nostri dì, con tanti veli e tante piume, ch'esse diventano la minor parte di sé. Benchè sieno opere di poesia didascalica molto ammirate, come, p. e., le Georgiche di Virgilio, tuttavia ciò che è scienza, meglio si tratta in prosa; perchè il suo modo di ragionare consiste meglio in strette analogie, che in metafore e similitudini.

L. Le personificazioni e le allegorie non sono elleno un carattere distintivo della poesia?

P. Questi sono altri artifizj a fine di presentar li oggetti davanti agli occhi, o sia d'esprimere i nostri sentimenti nel linguaggio della visione; e sono per verità più adattati alla penna, che al pennello.

L. Ma come ciò mai, se voi medesimo avete detto ch'esse appunto sono usate a fine di presentar li oggetti davanti agli occhi altrui?

P. In poesia le personificazioni o le figure allegoriche sono generalmente indistinte, e però non ci colpiscono con tanta forza che ne facciano por mente alla loro inverisimiglianza; ma in pittura, essendo tutte le figure molto più distinte, la loro inverisimiglianza non può non apparire e non trarre a sé la nostra attenzione. Così il *Secreto* personificato ne' seguenti bei versi di Shakspeare, mostrandosi in una maniera del tutto indistinta, non ci sforza ad avvertirne l'inverisimiglianza:

. . . Ella non disse
*L'amor suo mai; ma lasciassi il Secreto
 L'uscire sovra la vermiglia gola,
 Quale un insetto nel botton d'un fiore.* (1)

Ma ne' versi che sono per riportare, entra in iscena la *Ragione* personificata, la quale, per essere chiaramente distinta e però inverisimile, alla fine ti dispiace:

*A la Ragion volai, le chiesi aita;
 E quella tosto, ogni cosa librando,
 E posto mente al misero mio stato,
 Grava in atto rispose a le mie preci,
 Che fra le belle era bellissima Ebe. —
 È vero, io replicai, nè risapero
 Fa d'uopo a me; per iscoprire in lei
 Alcun difetto, venni a te, Ragione. —
 S'altro pur non dimandi, ella soggiunse,
 Qual venisti, ritorna; oltraggio fàra
 Al nome mio trovar difetto in Ebe.* (2)

Le figure allegoriche, per questo rispetto, sono generalmente manco praticabili in pittura e statuaria, che in poesia; e rare volte possono introdursi in quelle due prime arti insieme con le figure naturali, come apparisce dal ridicolo effetto di molte dipinture di Rubens, nella galleria del

(1) . . . She never told her love;
 But let Concealment, like a worm i' th' bud,
 Feed on her damask cheek. »

(2) » To Reason I flew, and intreated
 her aid,
 Who paused on my case, and each cir-
 cumstance weigh'd;
 Then gravely reply'd, in return to my
 prayer,
 That Hebe was fairest of all that were fair.
 That 's a truth, reply'd I, I' ve no
 need to be taught,
 I came to you, Reason, to find out a
 fault.
 If that 's all, says Reason, return 'as you
 came.
 To find fault with Hebe would forfeit my
 name. »

Luccimborgo: e per questa ragione la loro inverisimiglianza ne offende ancor più venendo ivi poste a confronto con le figure di persone reali, al cui fianco sono collocate.

La signora Angelica Kauffman, che ben conobbe questa circostanza, non introdusse figure mortali in mezzo a'suoi Amori ed alle sue Grazie. E il gran Ronbiliac nel suo impareggiabile monumento del Tempo e della Fama che si contendono il trofeo del General Wade, si ristrinse a far pendere dall'alto sola una medaglia della testa dell'eroe. Ci sono per altro alcune figure allegoriche le quali tante volte sentimmo a descrivere, o vedemmo disegnate, che quasi ci dimentichiamo non esister esse nella vita comune; e quindi le osserviamo senza stupore, come sarebbero le figure della mitologia de' Pagani, degli angeli, dei demonj, della morte e del tempo; anzi quasi le prendiamo per enti reali anche allor quando son miste con rappresentazioni di forme umane naturali. Onde concludo esser necessario un certo grado di probabilità per impedire che non vegnamo spiacevolmente percossi da immagini non naturali, fuorchè l'animo nostro non s' occupi tanto altamente nella lor contemplazione, ch'è non si possa accorgere della loro inverisimiglianza.

L. Questo ragionamento sopra i gradi di verisimiglianza è poi giusto?... Il cavaliere Giosuè Reynolds, ingegno incomparabile così nella teoria come nella pratica dell' arte sua, e grande scrittore non meno che pittore eccellentissimo, ha sostenuto in un Discorso presentato alla Reale Accademia il giorno 11 dicembre del 1786, che tanto i più alti stili di

pittura, quanto i più alti generi drammatici, non possono in alcuna maniera tendere a un'apparente illusione, o far presumere che li spettatori abbiano a prendere li avvenimenti rappresentati come se realmente innanzi a loro succedessero. Laonde egli accusa il sig. Fielding di cattivo giudizio per essersi dato a intendere in una sua Novella di fare un complimento al sig. Garrick, introducendo un uomo ignorante che piglia la rappresentazione d'una scena dell'*Amleto* per un fatto reale; e pare a lui che, sendo quegli un ignorante, dovesse appunto esser meno capace di tale inganno.

P. Questa è una quistione metafisica, e richiede maggior attenzione che per avventura non ve ne prestò Reynolds. — Voi mi concederete che noi siamo perfettamente ingannati ne' nostri sogni, e che anche nelle nostre estasi in tempo di veglia siamo bene spesso così assorti nella contemplazione di quanto passa nella nostra fantasia, che per alcun istante non poniam mente al progresso del tempo o al luogo in cui ci troviamo; e così proviamo un genere d'illusione simile a quello de' nostri sogni: cioè, crediamo d'aver presenti agli occhi cose che non ci sono per niun conto.

V'ha due circostanze le quali contribuiscono a questa compinta illusione ne' sogni nostri. La prima si è che, durante il sonno, li organi del senso son chiusi, o diremo inerti; e quindi le serie delle idee associate nella nostra imaginativa non sono interrotte o separate dalle irritazioni d'oggetti esterni, e non possono perciò essere in opposizione con le nostre sensazioni. Laonde se bene ne' sogni nostri siamo agitati da passioni

diverse, come da iracondia, da amore, da gioja, pur mai non proviamo sorpresa veruna; imperciocchè la sorpresa allor solo è prodotta quando alcune esterne irritazioni hanno luogo improvvisamente, e rompono il corso e la serie delle nostre idee. — La seconda circostanza si è che, durante il sonno, ci ha totale sospensione del poter volontario tanto sopra i muscoli del nostro corpo, quanto sopra le idee della nostra mente; giacchè noi nè passeggiamo, nè ragioniamo nel sonno perfetto. Per la qual cosa, passando in sogno le serie delle nostre idee nella imaginativa, noi non possiamo paragonarle con la previa conoscenza delle cose, come facciamo durante la veglia, perchè egli è questo un esercizio volontario, e per conseguente non possiamo percepire la loro incongruenza.

Così durante il sonno noi siamo privati de' soli due mezzi onde possiamo distinguere le serie delle idee passanti nella nostra fantasia da quelle eccitate dalle nostre sensazioni, e siamo tratti dalla lor vivezza a crederle pertinenti a queste ultime; imperciocchè la vivezza di queste serie d'idee passanti nella fantasia è grandemente accresciuta dalle cause soprammentovate, cioè dal non essere disturbate nè rotte o dalle impressioni di corpi esterni, come nella sorpresa, o da' nostri esercizi volontari paragonandole con la previa nostra conoscenza delle cose, come allorquando vi ragioniam sopra.

L. Veniamo all'applicazione.

P. Quando, mediante l'arte del poeta o del pittore, ci viene suggerita all'imaginativa una serie d'idee le quali, pe' il dolore o pe' il piacere che ne arrecano, ci occupano in modo

che ne faciano cessare di por mente alle irritazioni degli ordinarij oggetti esterni, e d'impiegare alcuno sforzo volontario per confrontare queste interessanti serie d'idée con la nostra previa conoscenza delle cose, viene allora prodotta un'estasi perfetta; durante il qual tempo, breve quanto volete, foss'anche un momento, ei sembra ch'esistano davanti a' nostri occhi oggetti veramente reali. Questo è ciò, secondo mio avviso, che da un ingegnoso Critico fu chiamato *la presenza ideale* di tali oggetti. (*Elementi di Critica* di Lord Kaimes.) E quanto al complimento che il sig. Fielding intese di fare al sig. Garrick, parrebbe che alla rappresentazione dell'*Amleto* un ignorante villano, il quale abbia alcuna previa credenza nella apparizione degli Spiriti, dovesse pur essere più atto a cadere in estasi e a rimanervi più lungo tempo, che non il quale avesse maggior conoscenza della natura reale delle cose, e più facilmente fosse portato a far uso della sua ragione.

L. Grand' arte si richiede nel pittore o nel poeta per produrre un sì fatto genere d'illusione. N'è vero?

P. Egli è necessario che la materia sia interessante per la sua sublimità, bellezza e novità; questa è la parte scientifica: l'arte poi consiste nel porre distintamente innanzi agli occhi il soggetto scelto, in guisa che produca (come si è detto sopra) la presenza ideale dell'oggetto; nel che particolarmente si è segnalato il sommo Shakspeare.

L. Niente dunque importa che le rappresentazioni abbiano o non abbiano esatta simiglianza con la natura?

P. Niente, purchè tali rappresentazioni interessino il lettore o lo spetta-

tore in guisa da indurre l'estasi sopracennata. La natura può vedersi ne' mercati e a' tavolieri da ginoco; ma noi cerchiamo qualche cosa di più al teatro o in una galleria. Quanto più l'artista si dilunga dalla natura, tanto più è probabile ch'egli produca maggior novità: s'egli s'inalza sopra di essa, produce il sublime; ed il bello è probabilmente una scelta e una nuova combinazione delle parti di lei più vistose. Voi stesso sentirete la verità di questa dottrina, rivolgendo nella mente le opere de' tre nostri più celebrati artisti. Reynolds ha introdotto un carattere di sublimità per fino ne' suoi ritratti; in essi noi ammiriamo l'immagine di persone cui non avremmo in realtà fatto avvertenza (*). La sig. Angelica Kauffman attrae li occhi nostri con un genere di bello che io credo non esista; giacchè per vero nelle nostre contrade pochi sembianti si veggono che possano dirsi greci. L'ardito pennello di Fuseli ne trasporta oltre i limiti della natura, e ne rapisce a noi stessi coll'incanto della più interessante novità. E Shakspeare, il quale sovrannamente possiede tutti i pregi già accennati, sa captivarsi lo spettatore di modo che più non lascia gli por mente a verun genere di violazione sia di tempo, sia di luogo, sia d'esistenza. Siccome, al primo apparire dell'ombra d'*Amleto*, bisogna che colui il quale fa attenzione a cotesta inverisimiglianza, abbia l'orecchio duro come la mala erba che s'abbarriccia su le sponde di Lete, così in molte scene della *Tempesta* crediamo continuamente che l'azione succeda davanti a' nostri occhi, e non senza dispiacere ritorniamo entro i confini della vita commune, negli intervalli della rappresentazione.

L. Io sono di sentimento che un poeta di minore abilità avrebbe trovato un così grande soggetto assai difficile e ingrato a trattarsi.

P. Senza dubbio, giacchè saremmo colpiti dalle sue potenti inverisimiglianze. In cotal guisa, ne' giardini d' un nobile Siciliano, descritti ne' Viaggi de' signori Brydone e Swinburne, dicesi che vi ha seicento statue di mostri immaginarij, le quali disgustano talmente li spettatori, che lo

Stato, tempo fa, deliberò seriamente di farle distruggere; e pure i mostri tanto improbabili che si trovano nelle Metamorfosi d'Ovidio, sono già da parecchi secoli ben ricevuti da tutto il mondo.

L. Io spero che i mostri del vostro Giardino botanico saranno tenuti per finzioni di quest'ultimo genere.

P. Spetta al candido Lettore il giudicarne.

Note all' Intermedio primo.

(¹) La principale differenza che suppone l'Autore fra poesia e prosa, e ch'egli dichiara consistere nell'uso particolare che fa la poesia di vocaboli esprimenti idee spettanti alla visione, laddove la prosa ridonda di termini esprimenti idee astratte, è assai giudiziosa e da doversi aver presente ognora da chiunque vuol essere poeta. I versi francesi ordinariamente sono prosaici per questo appunto, che i loro autori poco si curano di tal distinzione, usando in poesia lo stesso linguaggio che userebbero in prosa. Tuttavia, siccome le qualità nel linguaggio comune dette morali, e che si esprimono con quel genere di vocaboli detti astratti, sono il risultato di qualità fisiche, e, parlando di quelle, generalmente anche queste ultime ricorrono all'animo, così non solo non sarà biasimevole, ma tornerà anzi opportuno che talvolta il poeta introduca parole esprimenti qualità morali, massime allor quando con un solo vocabolo di questo genere si presenta il complesso di molte qualità fisiche. Nè per questo solo riguardo non si ha da proscrivere dalla poesia tali vocaboli, ma eziandio per variare lo stile, e non affaticar sempre unicamente il senso della vista, a cui soltanto pare che l'Autore vorrebbe che si parlasse. Di fatto i più esperti poeti, a fine di non istancar sempre un solo senso,

hanno imaginato di schivar questo inconveniente, e di servire nello stesso tempo alla varietà e novità, — condizioni non ultime della bella poesia —, co'li presentare i loro oggetti in maniera che, in vece di colpire il senso che colpir sogliono nell'ordinario corso, ne colpiscano un altro. Per esempio: la luce suole agire su l'occhio; un poeta adunque il quale, parlando della luce, le desse attributi concernenti il senso della vista, non direbbe nulla di nuovo, e metterebbe in azione quello stesso senso che n'è tutto giorno percosso. Ond'è che Dante, volendo evitar questo difetto, variar a un tempo lo stile ordinario, e dare un'aria di novità a una cosa comunissima, in cambio di dire — *Io venni in luogo, in cui non RISPLENDEVA alcuna luce* —, o vero, com'egli medesimo s'esprime altrove, — *Evengo in parte ove non è che LUCE* —, disse — *I' venni in luogo d'ogni LUCE MUTO* —; e quivi egli parlò all'orecchio in vece di parlare all'occhio, come si sarebbe dovuto fare nel solito linguaggio. — *Il Trad.*

(²) Ciò che dice Darwin di Reynolds, con maggior diritto si conviene per avventura al nostro celebre Andréa Appiani, il quale soleva imprimere tanta nobiltà di carattere ne' suoi ritratti, senza nuocere alla simiglianza, che in questo genere di pittura egli era tenuto impareggiabile. — *Il Trad.*

AMORI DELLE PIANTE

CANTO SECONDO

LA bella Dea su l'aurea cetra pigra
La man di nuovo, e le trillanti fila
Ne temprà a note ancor più strane. Il passo
Luccicante sospende, e innanzi muove
L'Attenzion; di su l'intenti boschi 5
Il Silenzio si libra; in cerchio stretta
La villereccia turba a lei d'intorno
Vaga d'udir s'accoglie; ed i celesti
Canti riflette ombrifero frascato.

« Molli aurette, soffiate! (alto la bella 40
CARLINA esclama), e sovra larghe penne
Tracte al cielo l'idolatra vostra!
Oh quante di color' dolci vicende
Là d'oriente appajono su 'l balzo,
Mentre la mano dell'aurora versa 45
Le sboccianti sue rose! Oh quale a li occhi
Brilla sereno, allor ch' Iride mesce
I varj raggi, e al dì cinge la fronte
Di listata corona! E qual rapisce
Dolcezza, quando la pendente luna 20
Con pallido chiaror sovra l'azzurra
Sidrea volta il latteo vel dispiega,
Mentre lunghe di luce argentee strisce
Rapidamente invèr la gelid' orsa
Guizzan su 'l manto dell'opaca notte!... 25

Molli aurette, soffiate; a' miei sospiri
 Porgete orecchio, e sovra larghe penne
 Traete al cielò l'idolatra vostra! »
 In così dir, l'Artefice leggiadra
 In ordine distinte intorno adatta 50
 Ad ossei steli divergenti piume,
 E di molle lanugine coprendo
 Ogni serico filo, ampj ne ordisce
 Dedalei vanui che de' figli audaci
 Affige al dorso, e sopra l'aure e i venti 35
 Con angelico passo alto viaggia.
 Tal l'intrepido Gallo a l'aere immenso
 Già spiuse in grembo il galleggiante globo
 Ond'ei primo assalir tentò le nubi.
 Alto sorvola, e, qual fra i campi azzurri 40
 Meteora ardente, sfavillando scorre
 Quella serica mole, ed intentato
 Di sovra le città, le torri, i monti
 S'apre cammino, e la cerulea volta
 Del giorno indora. Tacita, e con li occhi 45
 Fissi al cielo, e l'anelito sospeso,
 La folta turba stupefatta segue
 Il gran portento che ondeggiando varca
 Le vie de' nemi; e da piacer rapita
 Che tra i palpiti surge e lo spavento, 50
 Via scemar tanto più mira la sfera,
 Quanto più s'erger, sì che un picciol punto
 Omai rassembra, e passeggera nube
 Alfin la invola ad uman guardo. In fronte
 Supplici allora, e protendendo a un tempo 55
 Le braccia, e le ginocchia al suol piegando,
 Con miste grida a' Numi offrono voti
 I riguardanti. « O voi, celesti Spirti
 Che il ben largite, se pietà vi muove,
 Deh traetelo a scampo!; e voi tranquilli 60
 Trasportatelo, o venti!; nè vi spiaccia
 Guidarlo, o stelle, co' propizj rai! »
 Placidamente per lo eterco vano

Il gran Sofo veleggia; aure più pure
 Ei beve, e mentre a li occhi suoi più grandi 65
 Appajon li astri, qual su piuta mappa
 In serpeggianti error vede a la terra
 Le limpid' aque lucicar d' intorno;
 Di sotto a' piedi rosseggiar si mira
 I forcuti baleni, e ruggliar ode 70
 Inocui tuoni, e mugolar tempeste. —
 Alzati, o Montgolfier!; spingi il felice
 Volo di Cintia oltre la smorta luce
 Ghiaccio-riflessa, oltre l' idalia stella
 Che fulgida qual perla in oriente 75
 Mostra il bel volto ad annunziar festosa
 Che l' aurora se n' vicne; alzati, e 'l rosso
 Occhio di Marte con veloci penne
 Lasciati retro, e del superbo Giove
 Passa innante a' seguaci, e di Saturno 80
 Vinci l' anuello cristallino, e i vaghi
 Raggi sormonta che al rimoto Urano
 Con novello splendore ardono in fronte:
 Del Sole evita l' attraente soglio
 Co' rami poderosi; e 'l folgorante 85
 Eclittico sentier fugi e la lattea
 Siderea zona, u' con crescente foga
 Ruinando, le rapide comete
 A traverso a li armonici sistemi
 Torcono il vampeggiante orrido corso. 90
 Per te l' Orsa contrae l' irsute branche,
 E l' antiquo per te seggio ritira
 Cassiopéa. Sovra le artœ contrade
 L' aurea tua sfera rotar vedrassi
 Nel mar dell' etra, e fia ch' eterna vampa 95
 A lo attonito polo intorno splenda.
 Così pur, da le australi onde surgendo,
 L' aure nottarne di nuovi astri alluma
 D' Argo il navilio, e con l' amico raggio
 Nell' ardito cammin che primo ei corse, 100
 A' nocchieri risplende auspice e duce.

Ma chi vegg'io? La vezzosetta LINA
 Della trama inventrice, innanzi assisa
 Al nuovo ordigno, con alterna mano
 Lancia traverso a' saltellanti lieci 405
 La volante sua spola; ed, o più d'erbe
 Brami o di fiori o d'altro industrie ornato
 Trapuntarne il tessuto, accorta intreccia
 Le vario-tinte sete: agili tosto
 Battonvi contro le sonanti casse; 410
 Scendono e s'alzan dal bel piè premute
 Le caleole suggette, e lente intanto
 Vedi dal subbio svolgersi le ordite
 Fila, e i gran pesi dondolar da tergo.

Da sue fatiche istrutta Isi immortale, 415
 Dono del fertil suol, vestio le rive
 Del settemplice Nilo; e la superba
 Aracne in su 'l rival subbio chinata
 Udi tremando di suo vinto merto
 La sentenza crudel. - *Cinque* leggiadre 420
 Ninfe-germane toreono il lucente
 Lino con dita rogiadose; ed ora
 Tendono e avvolgon su veloci fusa
 Lo stame rifluente, or con l'alterno
 Premier del molle piede aggirar fanno 425
 L'aspo abbagliante. - Innamorati intanto
 A le Belle operose intorno fansi
Cinque pastor, che a la gentil testura
 Delle nivee lor vesti, a la nuov'arte,
 Ed a le vaghe artefici gran vanto 430
 Danno incravagliando; e, drudi esperti,
 Aprono quindi le meliffue labra
 Dolei loro a narrar fole d'amore.

Così là dove la Derventa sotto
 Areati monti e fra l'orror de' boschi 435
 Volge i torbidi flutti, oggi la ninfa
 GOSSIPIA preme le molli erbe, ed arde
 Con rosati sorrisi il Dio dell'onde:
 Sovr'ampie ruote le spumanti versa

Urne ond'ei si fa letto, ed in sottili 140
 Fusa ne cangia i ponderosi remi;
 Co' giocondi suoi vezzi il core inebria
 Dell'amante canuto, e, folleggiando,
 Mentr'ei fila, la man stende al tridente.
 Delle Najadi emerge il coro, e tragge 145
 Con occhio intento dal barbato guscio
 La lana vegetal; con ferrei denti
Aggirantesi cardo a mano a mano
 Scioglie i nodi intricati, e spiega e liscia
 I raggruppati velli; opposto quindi 150
Pettin si muove, e con sottili dita
 Carmina lo scardasso, e via deduce
 Perenne filo: lento allor con dolci
 Labri accoglie volubile *canestro*
 Le morbide matasse, ed in sorgenti 155
 Piramidi le avvolge; a' ratti passi
 Girano *subbj successivi*, e quale
 Ratiene, e qual vie più veloce tende
 Le discorrenti *falde*: ardono allora
 I rapid'assi, volano i *cannelli*, 160
 E lenta sotto l'ampio magistero
 Volvesi intorno l'instancabil ruota.

Su le sponde del Nilo in trono assisa
 Stendéa PAPIRA la sua liscia foglia,
 E pensosa agitava argenteo stilo. - 165
 I simulacri d'allôr cinti, e l'ardue
 Storfate piramidi, e i grand'archi
 Al trionfo dicati, in fra la polve
 Giacean sepolti, vile ingombro! I sacri
 Simboli e i maestosi epici carmi 170
 Calpesti andâr; però che le vetuste
 Note, e de' padri l'idioma primo
 I nepoti ignorarno; e, celebrati
 Invan, fra 'l bujo dell'eterno oblio
 L'invitti in un perir duci e le illustri 175
 Divinatrici fra' Celesti assunte.

Dolente il Genio in su li sparsi avanzi
 Traea sospiri, e balbettanti a pena
 Morien l'Arti infantili; infin che amica
 A lo attonito mondo ormai Papira 180
 In mistici insegnò pinger colori
 Suono e Pensiero, e del Saper la voce
 In alme imprimer carte, e in adamante
 Le rapide segnar orme del Tempo.
 Le più tenere cure ella comparte 185
 A tre scelti garzon, che a la sagace
 Voce gentil della studiosa ninfa
 Porgono orecchio, innamorati alunni;
 L'aureo e' tentan lavoro, e mentre istrutti
 Fansi per le sue note, alta loro empie 190
 Maraviglia le menti, ed amoroso
 Stando in ascolto beono veleno.
 D'alfa ad omega in adeguate righe
 Accoppia l'uno delle lettere i semi;
 La parola volubile in sonanti 195
 Sillabe ei tronca, e con geloso orecchio
 La liquida vocal libra e la sorda.
 Quindi in gradanti schiere ordina l'altro
 Delle sue cifre l'operoso stuolo;
 In decupla ragion s'aggiran quelle, 200
 E a l'aggirarsi loro ei le rogiade
 D'Egitto conta e le africane arene.
 E sovra quattro infin concordi righe
 Il terzo segna la solinga croma,
 Cui dietro vanno in drappelletti unite 205
 Le amorose germane; indi il festoso
 Trillo egli nota; la solenne pausa
 Parco v'ammette, e fra cancelli chiude
 Le fluttuanti armoniche falangi. —
 Plaudendo allor la stupefatta calca 210
 Intorno fèssi della ninfa al trono
 D'indiche canne intesto; alto le rudi
 Palme percosse, e dechinando al suolo
 La bruna fronte, di tripudio in atto.

Ecco un Nume gridava; ed *Ecco un Nume* 245
 Del Nil rispose la sonante pinggia. -
 Ratto, e in un misto ad intervalli, udissi
 D' arpe un concento e di sonore tube
 E di corni e di conche; in su la lira
 Meravigliando si piegava intanto 220
 L' intonso Bardo, e più robuste corde
 Con le dita scotendo, alto fea l'inni
 Sovra eterne salire ali di foco.
 D' Urania allor l'ardito amico al cielo
 Volse li occhi più acuti, e della luna 225
 Il fulgido segnò corso ineguale,
 Spinger vide le rapide comete
 L' ignito carro, e in lance pose il sole
 Co' minor astri intorno a lui rotanti. -
 Alto inalzarno la cillenia verga 230
 I Chimiei sagaci, ed a lor senno
 Volser per mano e trasmutaro il volto
 A la docil materia: entro le cupe
 Della terra letèbre il pallid' oro
 Per lor fu cerco e svelto; e fuso corse 235
 Il bruno acciaio, e s' indurò temprato. -
 Tutti prostesi, a la gentil Papira
 Ordito di sue man chiesero il serto
 D' immortal fama; l'Arti giovenette
 Le abbracciaro i ginocchi; ebro di gioja 240
 Il Genio cinse a' pochi eletti il crine
 Di bell' alloro, e la Virtù sorrise.
 Ora in tal guisa a pergole mentite
 Delanò diede forma, e carta e seta
 A simularne fiori e foglie astringe. 245
 Stende la mano il suo virgineo stuolo
 A le forbici industri, indi le verdi
 Fronde imprime di vene; in rosso pinge
 Le vergate corolle, e lento filo
 A metallici steli avvolge intorno. 250
 Il muselio appiè v'arrampica, e cerose
 Pendono frutta da' ricurvi rami. -

Fra' suoi regui di neve il freddo Verno
 Le vegetali respirar veggendo
 Statue di Delanì, spiana il severo 255
 Cipiglio, frena le brinate penne,
 Ed istupito germinar contempla
 I fiori tutti onde ha l'April corona.

Ve' la bella NINFÉA, l'oricrinuita
 CALÉNDULA brillante, e la gentile 260
 LAPSANA! Ognuna della terra mira
 Il diurno cammin con occhio intento,
 Ed il solar segnandone e il sidereo
 Giro, e il lento librarsi, e'l variaute
 Cielo, con minic'arte i passi addita 265
 Del Tempo, al cui piede fugace intorno
 Getta magiche annella, e le veloci
 Scosse ne conta delle tremul'ale.

Noi v'imitammo, o Ninfe. — A sè d'intorno
 Ecco bruna d'aciar molla s'avvolge 270
 A repugnante éuea celletta in seno;
 Metallico cordiglio indi ricopre
 Conico rame di sue spire; scosse
 Mordonsi allor dentate ruote, e l'una
 Sospinge l'altra, e i lisci poli scorrono 275
 Entro cavo adamante; intanto sotto
 Palpita il bilancero, e lento lento
 Muovesi l'ago su smaltato disco
 De' trofèi pinto del fugevol anno,
 E cui d'intorno in bel rilievo cinge 280
 Dorato serpe, che, inarcando il dorso,
 Co'denti afferra la squamosa coda.
 Quì con le branche smisurate il Tempo
 Afferra la gran clava, e la superba
 Ria Superstizion da l'arduo soglio 285
 Vindice abbatte, e li delúbri e l'are
 Ne rovescia e le torri, ed a lo iniquo
 Suo capo intorno i polverosi getta
 Aborriti rottami; ed ivi liete,

E di rosee ghirlande il crine adorne, 290
 Guidano l'Ore fra li sparsi rúderi
 Le gioveni compagne, e a poco a poco
 Porporeggiando in su l'immensa strage
 Spargono del saper, spargon del gusto
 I bei germogli. Li agili Momenti 295
 Danzando intanto con alato piede,
 E di piacere sfavillanti li occhi,
 Con la mano infantil, co' rosei labri
 Dolci baci dividono e dolce esca
 Di domestica gioja a' cari pegni. 300

Vedi là tu quelle sì vaghe nubi
 Ch'ora velano il ciel? Tosto le lievi
 Loro forme cangiarsi, e i rutilanti
 Dileguarsi color' vedrai pur anco.
 Tal nel suo verde april, mentre pur l'alme 305
 Rapisce, ah! lasso!, su' nostr' occhi langue
 Il molle fior di giovenil beltade,
 E ne muor fra le braccia. — Un dì le belle
 ELLEBORE, qual suol d'indica perla
 Conca matrice o nivea rosa, o pure 310
 Vergin boccia di giglio o argentea piuma,
 Brillavano vivaci, e, di lusinghe
 Piene in vista e di grazia, il cor feriéno
 De' saggi e de' pastori. Oh quanti intorno
 A le gaje sorelle emuli drudi 315
 Struggevasi d'affetto, e sospirando
 E supplicando chiedean lor la mano!...
 Come presto cangiâr! Buja caligo
 Copre il guardo divin che da' belli occhi
 Sfavillando fugia; gelido è il labro 320
 D'onde pendeano i teneri sorrisi;
 E la fioca parola in su la lingua
 Tremola e manca; smunta ogni sembianza
 Pende a livido verde; ed il Fastidio
 Raggrinzando le nari il viso torce. 325
 Tale il potente Regnatore assiro

Dal trono eccelso onde terror spargéa
 Per tutto l'orbe, ruinar fu visto,
 E, vendetta del ciel, novelle forme
 Assunto ed intelletto, errar co' bruti 330
 Sotto nemi e procelle. Al suolo ei china
 La temeraria fronte, e l'erbeggianti
 Biade sbruca ed i fiori; oltre le labia
 Stende la rossa lingua, e dal caunoso
 Margine dell'Eufrate il flutto lambe 335
 Torbido, immondo. A l'inarcato collo
 Ed a le braccia ed al gibboso petto
 Intorno fanno mostruoso ammanto
 Lunghe penne aquiline. D' in su 'l dorso,
 D' in su le grinze membra e i magri fianchi 340
 Negri s' arriccian maculati peli
 Rumoreggianti al vento, e umane palme
 D' artigli armate stampano l'arena.
 Carpón pe' boschi erra il gran Sire, e dietro
 A schiera a schiera de' vassalli suoi 345
 La pompa il segue taciturna. Invano
 La Beltade sorride, o lacrimette
 Per le gote distilla; ancor su 'l labro
 Dell'Adulazion s'odon le usate
 Blandizie, ma non più sì dolce suono 350
 A lui penétra le pendule orecchie.

Bella coppia di Ninfe al Gange in riva
 Muove l'agile passo, ed or n' attigne
 Le lucid' aque, or fra la rogiadosa
 Oríza spazia e le commosse canne; 355
 E, mentre *quattro* bruni eunuchi e *quattro*
 A' sacri campi vegliano custodi,
 Guata il gregge squamoso, ed a maligno
 Trastullo intesa, in su l'ondoso velo
 Inebrianti coccole sparpaglia. - 360
 Restate, argenteè turbe, entro le vostre
 Cristalline latébre; i fulgid' occhi
 Lungi torcete, nè la perfid' esca

Afferrate co' denti! Infesto meno
 Spazza il tramaglio i vorticosi gorgi, 365
 Vostro recesso; e l' invisibil amo,
 Aureo insetto esibendo, a vostre vite
 Tende inganno men crudo. Estinto cade
 Chi v' appressa le labra; e vostre salme
 Frali c briache galleggiar vedransi 370
 Di sovra i flutti, e le tarde pupille
 Fattesi fosche, ed appannato il lustro
 Delle scaglie perlate, in tondi cerchi
 Barcollerete sopra vane pinne,
 Di loutre ed aïron' preda infelice! 375
 Così quando il gran Divo, in muto duolo
 Le reprobe fugendo eugánee spoude,
 Del mar si trasse a la infeconda spiaggia,
 Sovr' atterrato faggio alto levossi,
 E fe' co' l cenno della man protesa 380
 L' assordante tacer muggio dell' onde.
 « Poi che dell' uomo al duro orecchio indarno
 Io grido, voi del mar figli squamosi,
 Ascoltatemi voi! » Disse; e deformi
 Capidogli repente in tonde schiere 385
 Accostarse fûr visti, e su lo scoglio
 In sua bruna armadura arrampicarse
 La testuggine lenta, e razze e squali
 E pístrici e torpédini e delfini
 Spingersi al lido intorno, e smisurate 390
 Foche intralciando le squassanti pinne
 Scorrer lor dietro, e d' orche e ceti carca
 Gonfiarsi e rimbombar l' onda lontana.
 Il giovane Profeta allor nel suolo
 Le ginocchia piegò, rapito in vista 395
 Le infocate pupille al ciel converse,
 E sotto i colpi della chinsa mano
 Risonavagli il petto. « Oh benedite,
 Benedite il Signor! », cgli con voce
 Gridò di tuono; e le pendenti coste 400
 E i monti e i boschi rcpliar s' udiro

Benedite il Signor! I venti e l'onde
Accolsero quel grido; e fida l'eco
Da cento grotte vi rispose: udillo
Il muto gregge, e rapido a lui corse 405
Furor sacro le vene; ebro di zelo
Anelita su l'onde, il varco schiude
Dell'enormi mascelle, e le viscose
Teste dechina, e l'oceán percosso
Da sue convulse pinne urla e spumeggia. 410

In fra torri incantate, in mezzo a' campi
Di loto sparso e d'asfodillo, e sotto
Bujo frascato d'amaranto eterno,
(Dolce recesso, ove custode posa
Il silenzio ed il sonno) il fianco stende 415
L'accigliata PAPAVERA su molle
Serico letto, e in suo stupor tentenna
Il capo dormiglioso. A schiera a schiera
Le vane intorno a lei forme de' Sogni
E della Fantasia lievi sorvolano; 420
E vaghe ninfe e bei garzoni intanto
Per magic' opra al verde suol confitti,
Ed occupati da rigor di sasso
Le membra dome, con immoto ciglio,
E qual chi priega, guatano la Fata. 425
Ella già snuda la rugosa mano,
E tre fiata vibra alto la nera
D'ebano verga. Nuova vita scalda
Que' simulacri, e flessuose e molli
Muovonsi tosto le marmoree fibre, 430
Orme stampano i piè, sospir profondi
Esalano le fauci, alzasi il petto,
Dolce palpita il cor, soavi accenti
Suonano ancora su le accese labra
Delle tenere vergini, ed ardente. 435
Rossor ne pinga le vezzose gote.
Al suon celeste d'invisibil' arpe
Sposano il canto eteree voci, e lievi

Odonsi Amor' co' susurranti vanni
 Fendere l' aure. La gran Lamia scuote 440
 Ancor la verga; e subito serpendo
 Nuovi brividi scorrono le membra
 Irrigidenti; agghiacciansi le fonti
 Della vita ministre; accanto a' freddi
 Vaghi impietran le ninfe; e ferreo sonno 445
 Le immote copre lor vitree pupille.

Così d' Ermète la temuta verga
 L' alme traéa da le latébre oscure,
 Prigion de' morti; o della Notte al tristo
 Lito adduceva, o del rio Dite al regno, 450
 Le pigre larve in taciturne schiere. —
 E ne' regni del gusto, e negl' immensi
 Dell' agil fantasía magici campi,
 Co' pennelli ondeggianti arbitra al pari
 Crewe impon legge; con possente voce 455
 Le Forme evóca che a la terra in seno
 Dormono e nell' abisso; o quelle chiama
 Che sovr' ale invisibili per l' aere
 Erran diserte, o vampeggiando nótano
 Nel foco elementare: e a' molli tocchi 460
 Della sua dotta creatrice mano
 Surgon Ninfe leggiadre e Grazie e Amori,
 Che a la vezzosa Incantatrice avanti
 Piegansi umili, ed abbellirsi in volto
 O languir vedi, folgorar d' un riso 465
 O piangere, al girar delle sue luci.

Questa è la bella CISTA: allor che in cielo
 L' alba porporeggiava, a lei rivale
 Chiamò l' agil suo coro, e, via premendo
 Co' l' molle piè le rogiadose erbette, 470
 In rozzo suon dolci saluti al vago
 Maggio porgea, che pargoletto ancora
 Dormia cullato per la man d' Aprile.

Nato là dove l' aere

Arde il nascente raggio, 475
Deh surgi, e mostra il fulgido
Sembiante, o gentil Maggio!
Apri li azzurri omai
Voluttuosi rai,
E su la fronte piaciati 480
Li ombreggianti agitar capelli d'ôr.

Per te fragranti spirano
I zefiretti molli;
Le piogge estive scendono
A nudrir prati e colli; 485
Più dolce mormorio
Manda sgorgando il río,
E per te solo ingemmano
La conscia siepe più ridenti fior.

Vedi le lievi Grazie 490
Adorne d'olezzanti
Ghirlandette, ed i teneri
Piaceri saltellanti
Mano intrecciar con mano;
Vedi tressar su 'l piano 495
Cupido, e a te sorridere,
E dolce ne' bei cor toscò soffiâr.

Li augelli, i pesci, fervidi
Le vene di novella
Vita, te Dio salutano 500
Della stagion più bella;
E inalzano giulivi
A te canti votivi,
Questi fendendo l'aere
Co' vanni, e quelli con le pinne il mar. 505

Così dicéa la Ninfa; e della torbida
Seterna intanto su le verdi sponde,
Alternando carole, a sè d'intorno

De' suoi fidi traéa lo stuol vivace,
 Cui Pane innanzi balzellava u' l' erta 510
 Iudnesse ombreggia il prato, e, la barbata
 Guancia enfiata, co' labri rosseggianti
 Scorréa soffiando su le sette canne.
 Protervette le Najadi emergeano
 Dal río materno, ed al giocondo suono 515
 Far godeano tenore, e con iscorci
 E con mimico passo imitar furbe
 Il danzante drappello. - « Io svengo, io cado!
 (Gridò la Bella *a mezzo il die*); piangete,
 Ninfe, su l'urna mia! » - Cadde, e morì. 520
 Allor non meno che il canuto Verno
 Giù per lo argente cielo a fiocca a fiocca
 O muta neve o argentee brine versa,
 Il solingo pastor, mentre su' nitidi
 Balzi dubiose stampa orme cedenti, 525
 Lento guidando con la scossa verga
 Le agnelle erranti, mira il verde abete
 Quasi velato mollemente intorno
 Da lieve reticella, e di gel carche
 Le rubiconde sfavillar sue pine;
 Là giù riguarda lucicanti valli, 530
 E rivi e fiumi sonnacchiosi, e quinci
 Pendenti cateratte, e docce e selve
 Cristalline a rincontro; e circonfusa
 Da lattei mari di lontano vede
 Trasparir la città: maravigliando 535
 Ei volge l'occhio intorno; ma se avvegna
 Che il Sol, schiusa uua nube, i rai dardeggi
 Su i brillanti arbuscelli, o tiepid'ala
 Scuota Favonio, in liquide rogiade
 Scende il baglior fugace, e a l'aere iu grembo 540
 Il fulgido spettacolo si' strugge.

Dove la Cordigliera il capo asconde
 Nubi-cerchiato nella neve, e l'ampie
 Radici fige ne' sabbion roventi,

Un dì l' alma CINCONA, in fra le belle 545
 Vergini peruvane la più bella,
 Là ne' boschi che ombreggiano di Quito
 I dolci campi da fugenti aurette
 Ognor lambiti, a la gioconda Diva
 Della salute un' ara eresse; e, voti 550
 Sciogliendo ed inni da' canori labri,
 Di balsamici germi e di soavi
 Fiori ghirlande ordía, fragraute ornatò
 Della pergola sacra; ed i più rari
 Tesor che asconda nelle aerie rupi 555
 O nel suolo natura, o vtro in seno
 A perlifero mar, sovresso l' ara
 Tutti depose: per la inferma Loxa
 Supplice alzò la voce; amica un' aura
 Soffiò tosto, e avvampando arse l' incenso. 560
 « Dehl piegar non t' incresca, Igéa divina,
 Su l' infelici che a te porgon voti,
 Li angelici tuoi guardi; odi propizia
 Le nostre grida, e ne proteggi. Ahil mentre
 L' astro d' autunno in sua carriera scuote 565
 Le radianti nebulose trecce,
 Di funesta irrigando orrida luce
 La muta notte, truculenta irrompe
 Da' tetri stagni la gigante FERRE,
 E, in caligine avvolta, su grand' ale 570
 Di Vampiro discende; a lei dinante
 Va barcollando tremoroso i membri
 Il Brividio; sieguc la cruda l' orme
 Di sue calcagua, per le nari fuora
 Vampe soffiando; alto le ferree palme 575
 Ringhiando batte il rio Demóne, scálpita
 Con livid' uguna, e le foreste e i campi
 Scorre ululando, e rosee guance sfiora,
 E nervi fiacca e polsi, e cou vipereo
 Flagello incalza le strillanti torme.... 580
 Dehl piega, o Dea, li angelici tuoi guardi
 Su l' infelici, che, prostrando al suolo

Le ginocchia, te invocano: oh propizia
 Odi i nostri lamenti, e ne proteggi! »
 Da l'ardue degli Dei sedi beate 585
 L'alma Igéa vide rogiadosi i lumi
 Alzar la mesta Ninfa, e, larghe al cielo
 Protendendo le braccia, sospir cupi
 Esalar da' precordi. A sè repente
 La Gioventù trasse e la Gioja, entrambe 590
 Sue leggiadre compagne, e folgorando
 Con esse in giù per lo seren calossi.
 Sciolto ondeggiava a lei sovra le spalle
 L'aurea divizia del bel crine, e tinto
 Come zaffiro sventolava il manto 595
 Per l'aere diffuso; in su le sparse
 Glebe e su 'l bigio scompigliato musco
 Drizzò la Diva maestoso il passo;
 Ad un girar delle stellanti ciglia
 Consce l'ombre indorarsi, e, dolcemente 600
 Volta a la vergin pia, d'un suo celeste
 Riso la benedisse. « A questo seno
 Vieni, in suono gridò di paradiso;
 Accolti fùro i voti tuoi; deh surgi,
 Ninfa benigna!; e là dove a le nubi 605
 Ergon la vetta e intrecciano le tòrte
 Barbe intricate annosi alberi c beono
 Il río soggetto, da l'asce reciso
 Caggia il sacro tuo bosco, e tu ne spargi
 Le amare frondi su 'l commosso flutto. » 610
 Arrossendo la vergine chinosse
 In taciturno omaggio; ed a lei cinque
 Offrìro tosto giovenetti atleti
 L'opra delle lor braccia; ed atterrite
 In questo al forte raddoppiar de' colpi 615
 Rintronar le colline, e ruinando
 Sopra la terra rimbombâr le selve.
 Scosso ribolle il turgido ruscello
 Insin da l'imo, e fuor del fulvo letto
 Ribocca intorno agli squarciati rami, 620

A le brune radici, ed a le infrante
 Grige cortecce: austeri flutti lavano
 Lo sfiancante suo margo, e in fosche strosce
 Scendono a valle per diversi errori.

Pallide torme in su la riva incurvansi 625
 Ad attignerne l'onda; e mentre l'egro
 Volto vi miran sospirando, lenta
 Riede la cara vita, e via via pinge
 Le gote risurgenti, e i bianchi labri
 Inonda lor di rifluente minio: 630
 Nuova gioja dardeggia a' risentiti
 Nervi traverso, ed arde le vivaci
 Pupille, e gonfia l'esultante core.

In cotal guisa d'Israello il duce,
 Dal Cielo istrutto, su per ínvie sabbie 635
 Innanzi trasse ad infocata rupe
 Le sue querule schiere, e, di forcuto
 Raggio in fronte avvampando, alto la sacra
 Verga in sua possa alzò. — Squarciasi il fianco
 Del gran macigno, ed iscrosciando a un tempo 640
 Erompe al vulgo sitibondo in mezzo
 L'onda sfrenata, e lútica per via.
 D'ogni parte affollarse allor tu vedi
 L'avide turbe, e qual n'empie l'elmetto,
 Qual nappi e conche, e qual prono v'attuffa 645
 Le aduste labra; e delle ardenti palme
 Chi si fa vase, e chi v'immerge o spruzza
 Li sparuti bambini: indi, prostrando
 L'umil ginocchio in su la fessa rupe,
 Grazie a lo eterno Sire ergono e voti. 650

Stesa in vile grabato ecco la smorta
 Idrope, al duolo ed a' bisogni in preda,
 Anelitando il volto enfiato estolle;
 E, Temprate, o ruscèi, grida, oh temprate
 L'acre mia sete con le gelid'aque!.... 655
 L'avida lingua intauto irrorà, e biechi
 Gira li occhi nell'orbita profonda. —

Così qualora, ah! fier tormento!, inchina
 Tántalo il capo su 'l rigagno, l'onda
 Da le suc labra rifluendo fuge; 660
 La fronte egli alza, e il rivo a lui di nuovo
 Il petto lava, sì che ognor da l'onde
 Circuito, di sete ognor si strugge. -
 Propizia Igéa, dal curvo ciel scendendo,
 Agli acuti suoi lagni orecchio porge, 665
 E della vaga DIGITALE assunto

Le vesti e il passo, e la vermiglia guancia
 E 'l niveo collo e il nero crin mentita,
 Muove in tutto la Dea pari a la Ninfa.
 Scorta da *quattro* gioveni che incontro 670
 A la turba accorrente le fan siepe,
 Ella scuote la verga angui-intrecciata
 Su l'infelice, e prona, con la destra
 A lei la fronte e l'omer lasso ergendo,
 Co' dolci accenti le fa cor, di nuova 675
 Rosa a lei scalda il pallido semblante,
 E in donna cangia la deformi salma.

Non men così quando l'attrita Fame
 E la Contage, ambo di morte ancelle,
 L'una in volta gemeva, e dal sen l'altra 680
 Mefitico esalava alito lungo,
 L'almo di Londra generoso edile
 E il buon pastor del marsigliese gregge
 Porgean co' cibi e con l'avita fede
 Conforto agli egri; e a' medicati sughi 685
 Mescendo i preghi, alzavano lo squalido
 Capo, al fugente spirto fean ritegno,
 O di nuova accendean vital favilla
 L'occhio natante in lacrima di morte.

Diva Filantropia!, tu da la Zembla 690
 A mezzo il cerchio del moto superno
 Saetti i raggi a l'orbe intorno, e fausta
 Fra le dire prigioni arde tua luce,
 Qual su 'l notturno velo artica stella.

Di regno in regno, o sia dov'è la Croce 695
 Porta il carico adorato, o dove splende
 L'odrisia Luna, ovunque inopia e lacrime
 E mortali hanno stanza, in fra diserte
 Vallée nevose, per immensi flutti,
 Sovra sabbie infocate, o Dea, viaggia 700
 OVARDO tuo, li occhi portando intenti
 Ove alberghi sventura; e della fama
 Sordo e dell'auro a le lusinghe, e largo
 Di sua vita e di stenti, giù per cupi
 Scaglion ritorti, entro goccianti scende 705
 Carceri tenebrose, ove l'ambascia
 Alto sclama gemen-do, e scosse stridono
 Ferree catene; ei scende entro caverne
 Sparse di molto polveroso ossame,
 O nell'atre secrete, onde sol pianti 710
 A risonare impara l'eco, ed ove
 Nulla s'apre già mai propizia sbarra
 Ad un amico che a l'orecchio affida
 Del cor li arcani; ove con breve raggio
 Unqua il sol non penètra, e mite un'aura 715
 Non soffia mai. Dell'opulenza ei molce
 Il duro cor con l'eloquente lingua
 Arbitra degli affetti, ed a lei schiude
 La man rattratta; o vero entro li oscuri
 Antri conduce la severo-occhiuta 720
 Astréa, se non a frangere, dell'aspre
 Annella almeno ad alleggiare il pondo;
 O per mezzo a feral bujo egli guida
 La commossa Pictate, e 'l lamentoso
 Carcer, fratello della tomba!, accenna; 725
 E pago n'esce allor che la devota
 Madre ei ridona agli orbi pegni, e al caro
 Parente e sposo libertade e vita. —
 I benefici Spirti, che da l'alte
 Sfere volgono l'auspice pupilla 730
 Su le scene terrestri, allor che avvolto
 Fra l'aureo di Virtù velo più puro

Videro in pria peregrinar su 'l globo
 Il fido Ovario suo, cinto la fronte
 D'immortal serto che perenni i rai, 735
 Sembante al sole, dardeggiava intorno,
 Argumentâr che un Angelo quaggiuso
 Ospite errasse, e si chiedean fra loro
 Qual serafico piè preméa la terra. -
 Ei passa, e vinta innanzi a lui la Morte 740
 S'arrétra ed ogni Male, e mormorando
 L'odia e l'ammira la infernal famiglia.

Qui la Dea posa. Ossequiosi i Gnomi
 Depongono il divin plettro su l'ara
 Ad Igéa sacra; e giù de' Silfi il coro 745
 Scendendo allenta le tremanti fila,
 E, giocolando, su li ombrosi vanni
 Coglie le stille della queta pioggia.

Ma ecco gentil Najade modesta
 Dal suo fonte selcioso empie di terso 750
 Flutto l'urna d'argento; arido cedro
 V'accatasta d'intorno; e già lucente
 Arrampica la fiamma, ed i fastelli
 Ardono crepitando: ella co'sommi
 Diti vezzosi la verd'erba toglie 755
 Dono d'invidiati orti cinesi;
 In preziose tazze indi riversa
 Il fumante tesoro, e a dolce riso
 Aprendo il labro, su 'l chino ginocchio
 Offre del tè la ridolente essenza. 760

INTERMEDIO SECONDO

O 51A

DIALOGO TRA IL POETA E IL SUO LIBRAJO.

Librajo. I mostri del vostro Giardino botanico non mi pajono meno strani dei tori co' piedi di bronzo e dei draghi soffianti fuoco che costodiscono i frutti delle Esperidi; tuttavia non sono nè spiacevoli nè pericolosi, e nel vostro poema sono concatenati e si succedono l'un dopo l'altro in guisa ch'è possono attrarre a sè la curiosità e l'attenzione del lettore. In questo almeno si rassomigliano a' mostri delle Metamorfosi d'Ovidio: ma le vostre similitudini, a mio parere, hanno dell'omerico.

Poeta. Certo che Omero, questo sommo poeta, conobbe assai bene l'uso da farsi d'un tal genere d'ornamento nella poesia epica. Con molto apparecchio egli trasporta nel campo i suoi valorosi eroi, e li pone in zuffa con gran furor; e quindi, dopo poche botte e risposte, introduce una lunga tirata di similitudini. Intanto si suppone che la battaglia continui; trascorre nella nostra imaginativa il tempo necessario all'azione, e ne risulta un grado di probabilità che contribuisce alla temporaria illusione, o vero estasi del lettore. Ma le similitudini d'Omero hanno un altro carattere per cui piaciono; esse non quadrano o s'adattano a guisa delle più formali similitudini d'alcuni

scrittori moderni; un solo punto di rassomiglianza pare a lui un pretesto sufficiente per introdurre questo genere di digressione. Ei prende allora a spargere d'amena poesia questo nuovo soggetto, e così converte ciascuna similitudine in una specie di breve episodio.

L. Parrebbe adunque non essere necessario che una similitudine abbia a corrispondere a un puntino al soggetto.

P. No certo; essa diverrebbe allora un'analogia filosofica; sarebbe raziocinio, e non poesia: bisogna dunque che una similitudine si riscontri co' soggetto soltanto in quella maniera che la poesia dee riscontrarsi con la natura; bisogna ch'essa abbia sublimità, bellezza e novità da interessare il lettore, e che sia espressa in un linguaggio talmente pittoresco da presentarti la scena davanti agli occhi; e finalmente dee portare la verisimilitudine a un grado tale, che il lettore non abbia a risentirsi all'urto dell'improbabilità o dell'incongruenza.

L. L'illusione in cui si trova il lettore non può ella esser tolta o disturbata così da immagini disaggrahvoli che vengano presentate alla imaginazione di lui, come da immagini improbabili e incongruenti?

P. Non v'ha dubbio; e il lettore farà quelli stessi sforzi per togliersi da un'estasi disagiata, che farebbe per sottrarsi dall'ineubo. E da ciò può determinarsi la linea di confine fra il *Tragico* e l'*Orrido*; la qual linea non pertanto vergerà un poco da questa o da quella banda, secondo la prevalenza de' costumi, dell'età o del paese, e dell'associazione particolare d'idee, o dell'idiosincrasia di mente ne' diversi individui. Per esempio, se un artista rappresentasse la morte d'un ufficiale in battaglia, mostrando una goccia di sangue sopra la sua camicia intorno al petto, come s'ivi fosse penetrata una palla, l'aspetto del moribondo movebbe a compassione; e se nel medesimo tempo fosse nell'atteggiamento di lui espressa la forza dell'animo, al sentimento della compassione si aggiungerebbe ancora quello della meraviglia. Al contrario, se all'artista piacesse di rappresentar la coscia di lui come se fosse squarciata da una palla di cannone, e facesse apparire le carni sanguinanti e le ossa del tronco fracassate, quella pittura farebbe nascere nella nostra mente idee d'un macello o della sala d'operazione d'un chirurgo, sì che nauseati ne torceremmo lo sguardo. Così se si portassero su le scene personaggi con membra dislocate da tormentosi strumenti, e il palco fosse coperto di sangue grumoso e di cervello sparpagliate, la nostra estasi teatrale verrebbe distrutta dal disgusto, ed usciremmo dal teatro inorriditi.

I pittori a questo riguardo si sono renduti più colpevoli de' poeti. La crudeltà d'Apollo che scortica Marsia bello e vivo, è un soggetto favorito appresso li antichi artisti; e i

tormenti de' Martiri agonizzanti hanno disonorato i moderni. Non si richiede grande ingegno per esporre, co' l'pennello e con lo scarpello, i muscoli in azione convulsiva, poichè l'intervallo sono profondi, e le linee fortemente scolpite; ma quelle tenere gradazioni d'azione muscolare le quali costituiscono i graziosi atteggiamenti del corpo, sono difficili a concepirsi e ad eseguirsi, finchè da un maestro di fino discernimento e di gusto ben coltivato.

L. Per qual definizione distinguereste voi l'*Orrido* dal *Tragico*?

P. Io suppongo che il *Tragico* consista nella pena accompagnata dalla pietà, la quale dicesi essere associata all'amore, la più gradevole di tutte le nostre passioni; e l'*Orrido*, nella pena accompagnata dal disgusto, che è associato all'odio, una delle nostre sensazioni più dispiacevoli. Perciò, allorchè la pittura rappresenta orride scene di crudeltà, noi procuriamo di pur difendere della loro esistenza, e volontariamente ci sforziamo di toglierci dall'illusione che ne potrebbero fare; laddove l'amaro calice della vera tragedia è mescolato d'alquanto dolci stille di consolazione, le quali ne costringono a piangere, e noi continuiamo a contemplar li oggetti di questa interessante illusione con un diletto che non è facile a spiegare.

L. Non fu ciò spiegato da Lucrezio dov'egli descrive un naufragio, e dice che li spettatori ritraggono piacere dal trovarsi in sicuro su la spiaggia? come pure da Akenside, nel suo bel poema sovra i piaceri dell'immaginativa, il quale ne attribuisce la causa al nostro ritrovamento d'oggetti pe' l'dovuto esercizio delle nostre passioni?

P. Non bisogna confondere le nostre sensazioni al contemplar che facciamo de' mali reali, con quelle che proviamo alle sceniche rappresentazioni tragiche. Li spettatori d'un naufragio possono essere attirati dalla novità e dignità dell'oggetto; e per questo rispetto può dirsi che ne prendano piacere, ma non già dalla pena de'sofferenti. Un ingegnoso scrittore, il quale criticò questo Dialogo, soggiunge che una gran surgente del piacere che si trae dalla pena scenica, deriva dal piacere che noi abbiamo di contemplar generalmente nel medesimo tempo uno de' più nobili oggetti della natura, come è quello della virtù trionfante sopra ogni ostacolo ed oppressione, o sostenente l'uomo che, invitto nel soffrire, a lei si consacra: o veramente, dove ciò non occorre, perchè la nostra mente viene alleviata dalla giustizia di qualche segnalato castigo che pende su'l reo. Ma, da vantaggio, alla rappresentazione d'una bella tragedia noi non troviamo solamente diletto nella dignità, novità e bellezza degli oggetti che ci vengono offerti dinanzi, ma, se alcune circostanze di dolore occorran in un modo che troppo offenda la nostra sensibilità, possiamo volontariamente farci animo e riflettere che la scena non è reale; e quindi non solo la pena onde fummo

compresi dall'apparente spettacolo di dolore, viene scemata, ma ci si apre una nuova fonte di piacere, simile a quello che frequentemente abbiamo provato nel destarci da un sogno penoso: noi siamo contenti ch'è non sia vero. Noi siamo nel medesimo tempo male inclinati ad abbandonare il piacere che riceviamo dalle altre interessanti circostanze del dramma; e però subitamente ci lasciamo ricadere nella illusione: quindi alternamente crediamo quasi ad ogni momento e non crediamo l'esistenza degli oggetti innanzi a noi rappresentati.

L. I due sovrani del regno poetico, — Omero e Shakspeare —, furono eglino nelle loro opere interamente esenti dall'*Orrido*? e voi pure nel vostro terzo Canto?

P. La descrizione degli sbranati cadaveri de' compagni d'Ulisse nella grotta di Polifemo è certamente biasimevole a questo riguardo, come fu bene osservato dallo Scaligero. E nella tragedia di Tito Andronico, dato ch'ella sia produzione di Shakspeare (il che per intrinseca evidenza parmi assai improbabile), ci ha di molte circostanze orride e disgustose. Del resto, il seguente Canto è sottomesso alla schiettezza del critico lettore, alla cui opinione mi arrenderò in silenzio.

DIALOGO DEL TRADUTTORE

AGGIUNTO

ALL' INTERMEDIO SECONDO

intorno alla quistione nata da' versi di Lucrezio = Suave mari magno -, ec., e intorno alla Tragedia.

IL TRADUTTORE E UN SUO LETTORE.

Lett. CHE cosa pensate voi di ciò che dice il vostro Darwin intorno alla famosa quistione nata da' versi di Lucrezio = *Suave mari magno* -, ec., e quindi intorno alla Tragedia?

Trad. A me pare che nulla si possa obiettare a quanto egli adduce come opinione sua, o come opinione d'altri filosofi; e soprattutto io giudico opportuna la differenza ch'egli vuole si faccia tra uno spettacolo reale ed uno simulato: imperciocchè il piacere o la pena che in questi due casi può sentire lo spettatore, hanno forse una sorgente diversa, e diversi fors'anche sono li effetti prodotti nell'un caso e nell'altro. Penso tuttavia che si sarebbe potuto dar maggiore estensione ad un argomento così spesso e da tanti trattato, ma non ancora, a mio parere, sviluppato abbastanza.

L. Così penso anch'io. Vorreste voi supplire a tal difetto?; chè difetto egli è certo per me, trovando io ancora la quistione assai intricata.

T. Mi ci proverò. — Indagheremo primieramente se l'opinione di Lucrezio sia fondata su la verità. Egli dice che è *cosa soave il mirare dal lido un naufragio, perchè è cosa soave il contemplar que' mali che tu non soffri*. Ma per bene esaminare una tal quistione è necessario che supponiamo in prima un uomo solingo il quale improvvisamente si abbatte a vedere il suddetto spettacolo; e quindi passeremo a osservare la moltitudine che vi accorre: essendochè già parmi scorgere fin d'ora una cotai maniera di sentimenti diversi che nascer debbono nell'uno e nell'altro caso.

Or dunque fingiamo che un uomo, osservando dalla spiaggia una borrasca di mare, tutto a un tratto s'accorga d'un vascello che, orrendamente battuto dall'onde, sta per naufragare. Qual è il primo sentimento che nascerà in quest'uomo? — Il terrore. Non è possibile ch'egli provi altro sentimento; il dire che a lui dee

recar piacere il trovarsi fuor di pericolo, è dire una cosa a cui non è possibile che egli rifletta; giacchè in quel subito istante non pur l'uomo non può rivolgere la mente in sè stesso e fare un paragone tra sè ed i naufraganti, ma se la mente arriva a far qualche azione, si è quella di trasportar l'uomo nello stato e nella condizione de'sofferenti; il che adviene, al dire di Burke, per quel sentimento irrefrenabile di simpatia che ha l'uomo pe'l suo simile: ora se così è, come a me pare di fatto, anzichè sentir piacere di sort' alcuna, egli dee sentire a un di presso le pene di coloro che si trovano in effettivo pericolo (*).

L. Perdonatemi, se v'interrompo. Giusta l'opinione di quello stesso Burke da voi citato, il terrore è la fonte del sublime; e il sublime a chi non riesce gradevolissimo? Dunque la vista d'un naufragio, che appunto è più che mai sublime perchè produce molto terrore, dee recar piacere.

T. Il terrore, nell'atto che opera su l'animo nostro, chiude l'adito a ogni altro sentimento, e toglie la facoltà di ragionare; di modo che il carattere di sublimità negli oggetti (supposto pure che vi si ritrovi ogni volta ch'essi valgono a incutere terrore) non può essere riconosciuto se non che dopo cessata o grandemente diminuita l'azione del terrore medesimo.

L. Parmi che abbiate ragione. Pregovi di continuare il primo ragionamento.

(*) A fine di convalidare vie più la mia opinione, invito il lettore a confrontar quanto dice Darwin nella Zoonomia, T. II, Sez. XXII, § III, 3 e 4; e T. I, Sez. XVI, § VII.

T. Ripigliando adunque il proposito nostro, passato quel primo periodo di terrore (sentimento che include massima pena), può cominciare a nascere nell'animo del riguardante il sentimento della speranza che riesca ad alcuno di salvarsi; e un tal sentimento, se non arriva in questo terribile caso a destar piacere, almanco è certo che contribuisce a diminuire il terrore e la conseguente pena: allora quell'uomo si dà ad aggirarsi pe'l lido, e mentre pensa se ci ha modo a soccorrere i pericolanti, venendo la mente sua occupata perciò in altri oggetti, il terrore e la pena vanno in lui più e più sempre scemando: finalmente dopo questi primi moti, s'apre il varco alla curiosità; il riguardante viene *satisfacendo*, e allora per certo egli comincia a provare una sorta di piacere, che non cessa d'esser tale veramente, benchè misto a molta amarezza di sentimenti disagiati: imperocchè la parola *satisfazione* involge senza replica l'idèa di piacere positivo. E per tornare alla vostra obbiezione intorno all'effetto della sublimità dello spettacolo, notate in conferma di quanto io vi rispondea, che soltanto a questo punto in che vediamo essere pervenuto il riguardante d'aver agio a pascere la sua curiosità, può in lui svegliarsi l'idèa del sublime, ed egli trarne, per questo rispetto, alcun piacere. Ma prima di questo momento, l'idèa del sublime non poteva entrare nella mente di lui preoccupata dal terrore che tirannicamente la dominava.

Questa mi pare, se non m'inganno, la serie de'sentimenti che provar debbe ognuno il quale s'incontri a vedere l'improvviso spettacolo d'un naufragio o d'altra sciagura; e quindi

per me io credo che Lucrezio s'abbia il torto, quando, supponendo in simile occasione un dolce piacere nel riguardante, egli dice che ciò dipende, *quibus ipse malis careas, quia cernere suave est*. Giacchè, se il trovarci noi salvi e il vedere il nostro simile in pene fosse in effetto una circostanza producente piacere per ragione del confronto che facciamo tra noi e il sofferente, ne verrebbe, per un modo d' esempio, che voi vi condurreste a un ospedale pieno di miseri infermi ogni qual volta vorreste rallegrare il vostro cuore; gioireste nel mirare un uomo fracassato sotto le ruote d'un cocchio, ec. ec; il che viene quotidianamente contraddetto dal fatto, il quale per contrario ne attesta che l'uomo alla vista di così orridi spettacoli si mostra ancor meno coraggioso di chi n'è l'oggetto, e cade per fino in svenimento. Il trovarci noi salvi e il vedere il nostro simile in pene è piuttosto una circostanza che ne lascia dimenticare di noi stessi per volgere il pensiero allo stato degli infelici e partecipare involontariamente de' loro martiri. Un uomo potrà godere alla vista d'un suo simile in pene, allorchè egli abbia inimicizia contro di lui; ma in questo caso ha luogo il sentimento della vendetta che soffoca li altri. Così pure un uomo, il quale veda, p. e., naufragare un vascello su cui sarebb' egli salito se non glielo avesse conteso alcuna circostanza, proverà piacere in pensando d'aver schivata una sventura che lo attendeva; ma tuttavia questo piacere non avrà luogo se non che passato il primo involontario sentimento di terrore, per lasciare di nuovo subentrar quello di pena cagionato appunto dal mirare in altrui lo

stato in che sarebbe caduto egli pure, se il destino non ne lo avesse preservato. Dunque s'egli è vero che un uomo alla vista d'uno spettacolo d'infortunio può sentire una sorta di piacere, ciò non avviene se non dopo un periodo, più o men lungo, di pena; e il piacere ch'egli ne trae, deriva da una sorgente ben diversa da quella addotta da Lucrezio, e non disonorante il cuore umano; fuorchè non si fosse egli inteso di parlare d'una persona che corre a vedere un naufragio per esserne stata avvertita da altri; su di che passerò tosto a parlare.

L. Anch'io concordo nella vostra opinione, e godo d'aver ritratto che il piacere onde può essere compreso il riguardante, appresso nondimeno a penoso intervallo, non è contaminato dall'*egoismo* supposto da Lucrezio.

T. Così mi credo d'aver dimostrato: ora passiamo a esaminare ciò che spinge la moltitudine a vedere uno spettacolo di miseria, e quali sono i sentimenti ch'ella ne prova. La curiosità, — questo bisogno che hanno li uomini d'acquistar cognizione di ciò ch'è loro ignoto —, è l'unico impulso per cui la moltitudine accorre a veder tali spettacoli di miseria. Ora, siccome abbiain detto essere la curiosità un bisogno, e siccome il soddisfare a un bisogno include piacere, così la moltitudine in simili occasioni dee per primo sentimento provar quello del piacere. Imperocchè la moltitudine che accorre all'annuncio d'una disgrazia, non è più nello stato in cui vedemmo il solingo riguardante d'un impensato naufragio. La moltitudine accorre dopo essere stata o bene o male instrutta

di ciò che altrove succede, dal grido che se n'è sparso; dunque ella accorre con la mente, benchè in confuso, pur già preoccupata dall'idea di ciò che si aspetta di vedere; dunque contesta moltitudine si presenta allo spettacolo di terrore allorchè non è più in istato d'esserne colpita; giacchè il terrore è tanto più forte, quanto meno previsti sono li oggetti che lo producono; e perciò stesso da nessun terrore è per lo più delle volte compreso quegli che volontariamente e con animo preparato s'affaccia ad oggetti che previamente egli sa essere terribili; il che si può verificare, p. e., ne' soldati alla battaglia. Dunque la moltitudine che accorre ad uno spettacolo di miseria, non passa già per quella serie di sentimenti che abbiám veduto provare il riguardante isolato e inavvertito; ma a 'drittura si trova nel caso in cui vedemmo incominciare quegli pure a ritrarre piacere, cioè nel momento eh' egli si lascia portare a satisfar la propria curiosità. Ciò che ho detto della moltitudine, concerne egualmente anche una o poche persone, le quali, avvertite, accorrono a vedere uno spettacolo di miseria. Ma trattandosi della moltitudine, ci sono ancora certe altre circostanze che grandemente contribuiscono a diminuire il terrore e ad accrescere il piacere. Primieramente la circostanza di trovarsi radunate insieme molte persone è una delle più potenti per iscemare ed anche sbandire il terrore; il quale a rincontro agisce tanto più fortemente sull'uomo, quanto più egli si trova isolato. In secondo luogo, quante più sono le persone accorrenti, tanto è più facile che si trovino mezzi onde soccorrere i pericollanti; e la speran-

za di soccorrere altrui è uno de' sentimenti che più rallegrano il cuore umano, benchè io sia d'opinione che il più delle volte questo sentimento non è nobile e puro, ma fondato sull'interesse: a ogni modo, qual sentimento più gradevole per tutto l'uman genere, che quello dell'interesse, qualunque ei sia? In oltre li accorrenti, parlando e schiamazzando li uni con li altri, distraggono la mente dall'oggetto pe' l quale accorsero, e non sentono che il piacere d'esercitar la loro lingua, piacere sì prediletto dal vulgo. Le donne che gridano o piangono, trovano molto piacere in questa espressione del loro dolore; giacchè o il dolore è reale (il che non credo intervenire, poichè avendo io in simili occasioni richiesto a donne che sembravano disperate, la cagione del loro dolore, non mi seppero risponder nulla), ed allora co' l pianto e con le grida si liberebbero da sensazione disagiata, il che torna infine in piacere; il qual piacere, nel linguaggio ordinario, è conosciuto sotto il nome di *sfogo di passione*. Ma questo dolore, per le cose fin qui dette, non può esser reale; dunque egli è o imitativo, o pure ostentato: se è imitativo, non può che appartenere a quella specie d'imitazione non accompagnata da sensazione, come allorchè si vede allo sbadigliar d'una sola persona sbadigliar tutta la brigata; e allora il loro cuore è in istato d'indifferenza: se è ostentato, elle provano un'altra specie di piacere, qual si è quello di farsi tenere per dotate d'un cuore sensitivo e pietoso; qualità di cui si gloriano tutti, non eccettuati pur coloro i quali v'hanno rinunziato per darsi in preda all'atrocità de'

delitti, ma che non possono tenersi di non venerare nel fondo del loro animo: tanto è il potere e la nobiltà di queste parti del cuore umano. Così pure i vecchi, i quali, allargando le braccia e mormorando non intese parole fra'denti, si strascinano in mezzo alla calca, ritraggono anch'essi grandissimo piacere, piamente confidandosi che per amor delle loro preci abbiano a svanire i danni minacciati.

Vi possono essere altre sorgenti onde ritrae piacere in simili casi la folla; ma per me basta d'averne accennate le principali, a fine di mostrare che l'uomo isolato e inavvertito, alla vista d'uno spettacolo di sventura, passa per una serie di sentimenti pe' quali non passa la moltitudine accorrente; e che per conseguenza, agitando la presente quistione, si dee far la distinzione che fin da noi ammissa: poichè, a differenza dell'uomo isolato e inavvertito, la moltitudine accorrente ad uno spettacolo di miseria prova su'l bel principio, come vedemmo, il sentimento del piacere; e tante sono le circostanze le quali debbono allontanare da essa quello di susseguente terrore, che il piacere ond' ella è compresa, può dirsi mescolato solamente a picciolissima pena; la qual pure infine si risolve in piacere anch' essa, giacchè compagna della pena viene in simili casi la pietà, il cui esercizio produce piacere dolcissimo.

L. Avanti di passare all'esame delle rappresentazioni tragiche, come credo che avrete disegno di fare, non vi rincresca di spiegarmi una cosa. Voi avete parlato della *curiosità*, ed avete detto esser ella un bisogno che hanno li uomini d'acquistar cogni-

zione di ciò che è loro ignoto. Ma d'onde risulta questo bisogno, e come sapreste voi spiegarlo?

T. Non posso altramente spiegarvi l'opinione mia, che pigliando la cosa da lontano. — L'uomo è fornito di strumenti per mezzo de' quali soltanto egli acquista la cognizione delle cose; questi sono i sensi. In tutti li animali parte de' sensi fu subito dopo la nascita, ed anche prima, messa in azione mercè delle impressioni degli oggetti esterni: dunque essendo questi sensi infino da un tempo così remoto stati messi in azione, è d'uopo che vi si sieno per tal modo abituati da far ben presto diventare lo stato loro attivo un bisogno (conseguenza dell'abitudine), bisogno tale che pare istintivo. Or questo bisogno de' sensi ad esser messi in azione è ciò che nell'ordinario linguaggio si chiama *curiosità*, cioè bisogno de' sensi d'acquistar cognizione delle cose; e secondo le diverse qualità di cose, diversi sensi, quelli cioè che più ci pajono appropriati, impieghiamo per acquistarne la cognizione. Così importando questo vocabolo, molti de' nostri appetiti si possono ridurre alla curiosità, massime relativamente alla prima volta che desideriamo di soddisfarli, o vero allorchè procuriamo di soddisfarli con nuovo mezzo. Or facil cosa è dar ragione della curiosità diversa così ne' fanciulli e nel vulgo, come negli uomini eruditi. La mancanza di cognizione del maggior numero delle cose fa sì che i fanciulli tocchino e fiutino tutto, tutto si pongano a bocca, e dividano tutto in parti, e vogliano veder tutto. La stessa ragione è quella che spinge il vulgo ad accorrere a ogni rumore, ad arrestarsi estatico innanzi ad ogni

oggetto che abbia per sso apparenza di novità, ec. Ma la curiosità dell'uomo erudito se ne diversifica in quanto egli ha già acquistata la cognizione di quelle cose che ancora ignorano i fanciulli e il vulgo, e supplisce con l'immaginativa al bisogno di soddisfare la curiosità che gli potrebbe eccitare un incendio, la mostra d'un esercito, od altra simile cosa, laddove lo vediamo compiacersi, per esempio, nella contemplazione d'un fiore che il vulgo non degnerebbe tampoco d'un guardo. Ma l'erudito, per via di raziocinio, va presentando nel suo intelletto di poter trovare alcun che di nuovo in quel fiore, e quindi soddisfare la propria curiosità d'una cosa di cui appena *intuitivamente* egli si avvisa. Da ciò apparisce che la curiosità d'oggetti comuni è propria del vulgo o de' fanciulli; che l'erudito è mosso a curiosità da cose che il vulgo trascura; e da ultimo che un ente, quanto meno tende alla curiosità, tanto più indica d'avere ottusità di sensi, e per conseguenza tanto più s'accosta alla stupidità.

L. Non vi rincrescerebbe adesso di riprendere il filo del nostro soggetto?

T. Dopo avere analizzato li effetti che produce in l'animo degli uomini uno spettacolo di miseria reale, volentieri mi farò ad esaminare quali sieno quelli prodotti dallo spettacolo di miserie finte, cioè dalle sceniche rappresentazioni tragiche. — E qui primieramente io dimando: Può mai una situazione veramente tragica produr dolore? A me pare di no. Ognuno che accorre alla rappresentazione d'una tragedia, sa ch'egli si conduce a vedere uno spettacolo fin-

to, e sa che dee vedere oggetti tristi e miserandi, giacchè tali sono li elementi della tragedia. Or questa preoccupazione dell'animo toglie tutti li effetti penosi che produr potrebbe la tragedia; perocchè, anche nella realtà, viene in noi quasi affatto distrutto il sentimento del dolore qualunque volta ci presentiamo volontariamente innanzi ad oggetti che per avanti sapevamo doverlo eccitare. Di maniera che la rappresentazione d'un fatto tragico dee per questa ragione cagionar meno dolore di quello che possa cagionar la lettura d'una storia o d'un poema in cui impensatamente si descrivono vicende terribili. E pure ognuno sa per prova che la lettura di storie così fatte poco o nessun dolore produce: e ciò io credo succedere, primieramente perchè la non conoscenza delle persone che ci si rammentano, diminuisce od anche lascia d'eccitare in noi quella forza di simpatia per la quale arriviamo a partecipare così del bene come del male de' nostri simili; in secondo luogo perchè è proprio degli oggetti che possono recar dolore, il perder tanto più di questo loro potere, quanto più sono da noi remoti. E benchè uno de' fini della rappresentazione scenica sia di ravvicinare a noi persone vissute molti secoli passati, tuttavia quell'esser noi avvertiti che siamo spettatori di cose finte, basta il più delle volte a toglier quasi interamente questo effetto che li uomini si hanno proposto di conseguire con tali spettacoli, e che è necessario più che mai, siccome il primo anello della catena degli effetti successivi che dee produr la tragedia.

L. Non potrà per altro avvenire che il poeta fosse nell'arte sua così

abile da porre tanto interesse nella sua tragedia, ch'egli facesse cadere lo spettatore in una profonda illusione, di maniera che per un certo tempo egli avesse a prendere per reale ciò che è finto? E voi vedete che in questo caso ben potrebbe lo spettatore tutto a un tratto provar dolore.

T. Sia pure; ma siccome noi siamo sempre disposti a ogni sforzo per liberarci dalle sensazioni disagiataevoli (*), così quello spettatore su l'istante rifletterebbe che ciò che vede, è finto; e da questa riflessione (come già avvertì Darwin) non pure verrebbe in lui distrutta di repente ogni traccia di dolore, ma nove fonti gli si aprirebbero di piacere ancor più squisito di quello che suol provare uno spettatore il quale, ognor presente a sè stesso, non lascia trasportarsi a un grado così lontano d'illusione. Dunque una rappresentazione tragica non può eccitar dolore effettivo; poichè, anche nello straordinario caso mentovato di sopra, l'istante del possibile dolore è così breve, e così rapido e preponderante è il piacer che ne siegue, che i sensi ne perdono al momento l'impressione, non restando più tocchi se non piacevolmente: an-

zi questa specie di dolore è così diversa dal dolore reale, che conven dire esser egli stesso già misto a qualche cosa di piacevole, essendochè non v'è alcuno il quale, avendolo una volta provato, non desiderì di riprovarlo altre volte: e nel medesimo tempo si sa che il vero dolore è a tutto potere schivato da' nostri sensi. Del resto, che quella specie di dolore contenga in sè qualche cosa di piacevole, è un fatto; e la ragione di questo fatto io credo che stia o nella impossibilità di darsi un'illusione veramente perfetta e continuata, — circostanza necessaria perchè venga eccitato positivo dolore —, o veramente nella pietà, dolce sentimento per eccitare il quale avèa già il poeta nel progresso della scena disposto l'animo degli spettatori, e che appunto si riconosce essere in atto allorchè ci sentiamo serpeggiar per le fibre un rapido brivido e ne si bagnano le ciglia; espressione ingenua del piacere che reca l'esercizio della pietà, — passione veramente nobilissima fra le passioni sociali: e nessuno ignora quanta soddisfazione arrechi l'esercizio delle medesime all'uman cuore. Ma io diceva pur dianzi che quel piacevole dolore, se così è lecito esprimermi, eccitato dalla

(*) È tanto vero che noi siamo sempre disposti a ogni sforzo per liberarci dalle sensazioni disagiataevoli, che, anche durante il sonno (stato in cui è sospeso l'esercizio della volontà), se innanzi alla nostra immaginazione vengano a passar sogni sì tetri e sinistri da produrre in noi sensazione dolorosa, è subito eccitata la potenza di volizione a fine di liberarci da una sensazione sì fatta; quindi o ci avviciniamo allo stato di veglia morendoci di luogo o gettando gridi, o ci stre-

gliamo interamente, se io sommo grado venga eccitata la suddetta potenza di volizione. Ecco la ragione per che veniamo improvvisamente risvegliati da' sogni spaventosi, indipendentemente da qualunque causa esterna. E siccome anche alle sensazioni in sommo grado piacevoli tengono dietro i movimenti volontari, così avviene sempre che noi ci destiamo nel miglior momento de' nostri sogni deliziosi; giacchè l'esercizio della volizione non è compatibile con lo stato di sonno.

tragedia, è probabile che consista nella impossibilità di darsi un'illusione perfetta e continuata. Infatti l'attenzione che noi poniamo alle rappresentazioni sceniche, occupando sempre la mente in confrontare ciò che li attori dicono o fanno, con quello che a noi pare avrebber dovuto dire e fare secondo le cognizioni storiche e que' precetti dell'arte che ne corrono alla mente, è uno de' maggiori ostacoli che si oppongono alla perfetta illusione; giacchè allor solo può dirsi che un oggetto finto ci illude, quando lo crediamo reale; il che, siccome apparisce chiaramente, non può aver luogo durante il suddetto confronto dalla nostra mente istituito: e tolta via l'illusione, ognuno sarà persuaso che non può aver luogo il sentimento del dolore, come quello che dalla realtà positiva o imaginaria è sempre prodotto. Ma supponiamo che il poeta abbia messo tant'arte nella sua tragedia d'alienare a poco a poco la mente da tal sorta d'operazione, e di costringerla a occuparsi unicamente, e con tutta l'intensità, a ciò che si rappresenta, in guisa da produrre la più grande illusione, o vera estasi che dir vogliamo. A costituir l'estasi è necessario (per quanto sappiamo dal Darwin che nella Zoonomia ha così bene analizzato e definito questo stato), è necessario, io dico, che abbia luogo una gran sensazione di piacere, o un grande sforzo di volontà, per cui veniamo interamente occupati a tener dietro a qualche interessante serie d'idée. Ora, se l'estasi è prodotta da una gran sensazione di piacere, non può in questo caso aver luogo il dolore che si suppone eccitar la

tragedia. Così pure non potrà aver luogo dolore, allorchè l'estasi è prodotta da grande sforzo di volontà; giacchè il dolore, anzichè venir cercato volontariamente, è sfugito a tutto potere: dunque noi non impiegheremo questo sforzo di volontà per occuparci esclusivamente in un oggetto qual ch'egli sia, tranne il caso ch'esso oggetto ne rechi piacere. Che se, durante l'estasi, una impensata situazione della tragedia sarà tale da poter produrre sensazione dolorosa in chi la credesse reale, cesserà in noi subitamente l'estasi in cui eravamo rapiti, cioè più non impiegheremo tanto sforzo di volontà per occuparci unicamente nello spettacolo, ma anzi rivolgeremo la potenza di volizione a rimembrarci che ciò che vediamo è finto. E che ciò adivenga è innegabile; poichè noi sappiamo che, durante l'estasi, non solo continuano imperturbati i movimenti volontari, ma ben anco imperturbati continuano i movimenti associati. Dunque se ad una tragica rappresentazione tu cadessi in uno stato tale d'estasi da non poterne essere riscosso, e credessi reale, p. e., il colpo di scure che Mérope sta per vibrare su 'l proprio figlio, tu eseguiresti que' movimenti che, per la legge d'associazione, si sarebbero da te eseguiti se fusse reale quello che tu vedi; getteresti, cioè, un grido, correresti a impedire il colpo Ma questo non avviene giammai, dunque bisogna inferire che la presenza di sensazione dolorosa non è compatibile con l'estasi, essendo l'estasi uno stato piacevole della mente; e perchè la mente cessi d'essere piacevolmente impressionata, bisogna che cessi l'estasi; e

DARWIN, *Amori delle Pianta*.

cessata l'estasi, come si può mai sentir dolore per eventi che sapiamo essere simulati?

L. Dunque voi vorreste concludere che una situazione tragica, per quanto artificiosamente sia condotta, non può produrre dolore, e che anzi produce piacere.

T. Così opino. Non so se in questo luogo si potrebbe rammentar l'opinione del Loke, il quale dice che lo stesso allontanamento del dolore produce piacere. Comunque si sia, Burke ha confutata questa opinione, ed ha mostrato che l'allontanamento del dolore produce stato d'indifferenza. Ma nelle sceniche rappresentazioni tragiche, quando l'animo dello spettatore è colpito da qualche interessante situazione, non può più dirsi ch'egli si trovi in uno stato d'indifferenza; egli trovasi in uno stato di forte commozione; nè si può sospettare ch'ella non sia commozione di piacere, dacchè si è veduto doversi escludere la presenza del dolore. La cagione poi di questo piacere non è una sola; ve n'ha moltissime, ed io accennerò quelle che mi pajono le principali. Una gran parte di piacere deriva dall'attuale esercizio della *pietà*. Dopo le cose dette dal Darwin nel definire l'essenza del *tragico*, — dopo avere imparato da Akenside essere necessario per l'uman cuore l'esercizio delle sue passioni, e che per conseguenza il ritrovare oggetti atti a questo esercizio include piacere, — dopo ciò infine che, seguendo le più sane opinioni de' filosofi, ne insegna il Blair nelle sue Lezioni (*), — non ci può essere più nessuno il quale non comprenda quanto piacere si debba

ritrarre dall'esercizio di questo nobile sentimento chiamato *pietà*. Vi sono poi di quelli i quali, o per mancanza di attenzione alla scena, o per essere naturalmente meno sensitivi o men capaci delle bellezze dell'arte, di quel che sieno i loro vicini, ed accorgendosi pure che questi furono commossi da qualche passo, fanno vista anch'essi d'esserne stati commossi parimente; e in tal modo e' si procurano un'altra specie di piacere, qual si è quello di soddisfare l'orgoglio proprio di tutti li uomini, non esclusi forse li stessi barbari, d'esser tenuti in concetto d'avere un cuore aperto all'altrui commiserazione e ad ogni altro generoso affetto.

L. Scusatemi, se v'interrompo. E' mi pare che quanto voi dite non vada d'accordo con la definizione che Darwin esibisce del *tragico*; poichè apertamente egli dice che il *tragico* consiste nella pena accompagnata dalla *pietà*; e voi non ammettete punto l'intervento della pena.

T. E pure io vado in ciò d'accordo con esso lni interamente. Imperocchè per *pena accompagnata dalla pietà* non si debbono intendere due sentimenti separati, ma, per servirmi del linguaggio di Mendelssohn, devesi intendere un sentimento *misto*; sentimento tale, secondo l'opinione del suddetto autore, che ha la particolar qualità d'imprimersi più profondamente nell'anima e di conservarvisi assai più lungamente che non faccia la voluttà pura; di modo che, quantunque i sentimenti misti, in riguardo al diletto, sieno d'ordinario inferiori alla voluttà pura, tuttavia la loro maggior penetrazione e durata li rende soavissimi al cuore umano, e in alcuna occasione alla

(*) T. III, Lezione 8.^a, verso la metà.

voluttà pura preferibili. E che tale pur fosse l'opinione di Darwin, parmi di poterlo dimostrare co' l'farvi riflettere che egli ha distinto il *tragico* (da cui io non veggio scaturire che piacere) dall'*orrido*, il quale non consistendo in altro che nella pena accompagnata dal disgusto, cioè a dire essendo un sentimento *composto*, disagiaggradevole, deve assolutamente cagionar dispiacere. Onde risulta che l'*orrido*, anzichè potersi confondere co' l'*tragico*, si dee riguardare come il massimo difetto da schivarsi da un abile artista, siccome quello che produce su l'animo effetti opposti a quelli del *tragico*, i quali abbiám veduto esser sempre piacevoli.

Ritornando ora a far parola delle varie sorgenti di piacere che derivano dalla tragedia, dico che, subito dopo il piacere cagionato dall'attuale esercizio della pietà, vuolsi rammentar quello che si trae dal contemplare uno de' più nobili oggetti della natura, com'è quello della virtù trionfante, della sofferenza dell'uomo alla virtù consacrato, della giustizia che sta per punire il malvagio . . . , siccome fu già accennato nell'Intermedio di Darwin. Ma ci ha molte altre circostanze che tutte contribuiscono a produr piacere. Quanto non gode, per esempio, lo spettatore in pensando al grado di abilità a cui è potuto giungere un uomo nella imitazione della natura umana per ciò che spetta al linguaggio delle passioni, prima e così difficile condizione della legittima tragedia? Quanta non è la sua soddisfazione nel vedere scrupolosamente eseguita dagli attori la mente del poeta? E che lo spettatore pigli sommo piacere da queste riflessioni, è facile a provarlo, dove si noti che il piacere

tratto da esse si aumenta ancor più fino al grado dell'entusiasmo, allorchè il poeta o li attori sieno nostri amici. Le bellezze della poesia, riguardata unicamente come tale, la magnificenza e convenevolezza delle scene e delle vestimenta, la maestosa presenza degli attori . . . , son tutte circostanze accessorie le quali cospirano al grande oggetto di produr piacere e allontanare il dolore, siccome quelle che ci ricordano incessantemente che siamo spettatori di finzioni.

L. Sarò convinto di quanto voi dite allorchè m'avrete sciolta l'objezione che son per farvi.

Io mi ricordo d'avere una volta veduto in un Ballo tragico, di cui ho dimenticato il titolo (*), che un principe rapitore d'una principessa fuggiva con la sua preda in una slitta giù per una montagna. Arrivata la slitta a un ponte sotto cui scorreva un torrente, nel momento ch'essa era per valicarlo, il ponte si rompeva, e ogni cosa in un fascio precipitava nelle onde. È da notarsi che, prima di giungere al ponte, si vedeva una capannuccia, dietro alla quale si fermava la slitta contenente i due ballerini, ed in suo luogo ne veniva spinta innanzi un'altra contenente due fantocci: ma siccome questo cangiamento non era avvertito dagli spettatori, così alla caduta della slitta e' spaventavansi, come all'aspetto di sciagura reale: e le grida, le mani ai capelli, li svenimenti in alcune donne, fecero abbastanza fede dell'effetto

(*) Questo Ballo era intitolato: *Il sotterraneo* o *sia Caterina di Colugn*; composizione di Lorenzo Panzieri eseguita la prima volta in Milano l'autunno del 1802.

di quella caduta. Onde conchiudo che vi possono essere sceniche rappresentazioni atte a produr vero terrore e spavento, che è il massimo grado della pena.

T. Sapete voi perchè li spettatori nella occasione da voi addutta furono spaventati la prima volta che inavvertiti videro quello spettacolo? Essi furono spaventati perchè non pensavano che quella caduta fosse un accidente connesso all'azione rappresentata; e stimandola una disgrazia effettiva (come può benissimo darsene il caso), furono compresi da quella stessa passione onde abbiain veduto compreso il solingo spettatore d'un impensato naufragio. Ma che?; disingannati subito da' loro vicini, essi avcanno tosto provato quel piacere che si prova nel destarsi da un sogno terribile, e nel trovare che il sogno non fu vero; ed in alcuni all'espressione del dolore sarà fors' anche succeduto il riso. — Ma vorrei che un'altra cosa voi consideraste. Affinchè nella tragedia le disgrazie ond'è fatto bersaglio l'uomo virtuoso, od anche l'uomo reo, — ma di colpe tali che trovino scusa appresso degli altri uomini e che lo rendano quindi non indegno della lor commiserazione —, possano eccitare nell'animo nostro il sentimentò misto della pena e della pietà, è necessario che si fatte disgrazie non sieno mai rappresentate come provegnenti dal caso; giacchè in primo luogo le disgrazie provegnenti dal caso, anche in realtà, fanno sempre un'impressione inferiore a quella che farebbero disgrazie provegnenti da cagioni umane, e perciò biasimevole sarebbe quel poeta che, per ottenere un fine tragico, si servisse di mezzi deboli e incerti, quan-

do può usarne di potentissimi e sicuri; in secondo luogo, se la tragedia si occupasse a rappresentar disgrazie provegnenti dal caso, non farebbe che scostarsi dal proprio scopo, che è quello di render l'uomo virtuoso, offrendogli innanzi lo specchio de' terribili effetti delle umane passioni portate oltra i loro confini, la sofferenza dell'innocente oppresso da' malvagi, ec. ec.; e ciò si ottiene dalla tragedia, facendo sempre operare il uomini e le loro passioni; e quando pure ella introduce il castigo o il premio del Cielo, senzachè dee farlo assai parcamente, è obbligata di farlo in modo da escludere totalmente l'idèa del caso. Il caso non fa differenza tra il reo e l'innocente; e qualunque uomo, per quanto sia irritabile, non può da questo cieco tòrersi vendetta. Dunque nelle operazioni del caso non c'è intervento di umana passione; e però, se bene talvolta esse possano quai mezzi accessorij contribuire ad accrescer l'effetto della tragedia, nondimeno sarà sempre vero che il caso da sè solo non può produrre effetto tragico.

Da queste considerazioni parmi chiaramente risultare che l'obbiezione da voi fattami non invalidi punto l'opinion mia; giacchè la caduta della slitta non può riguardarsi per una circostanza tragica, quantunque erroneamente nel linguaggio famigliare si chiami tragico ogni spettacolo che ti faccia aggricciare, dove che orrido dovrebbe propriamente esser detto. Io vi concedo che la caduta della slitta avrà spaventato lo spettatore allor ch'egli, inavvertito, l'avrà preso per un caso reale; ma la sera vegnente, egli avrà provato soltanto un certo sentimento di compiacenza, ponendo

mente alla maestria del machinista; e appresso non si sarà pur curato di farvi attenzione. Le quali cose così essendo, parmi che nel Ballo da voi menzionato si dovesse appunto biasimar ciò che ottenne allora i non ragionati elogi della moltitudine; imperocchè egli è facile il convincersi che si va al teatro per divertirsi, non già per ispaventarsi, nè v'è alcuno che a prezzo si voglia procacciare un sentimento di dolore. E ciò dico presupponendo che l'effetto corrisponda all'intenzione dell'inventore; altrimenti, è bensì vero che lo spettatore non ne riceverà spavento alcuno, ma nè pur fia ch'è provi alcun altro sentimento: laonde l'autore avrebbe impiegato nella sua composizione un mezzo inutile, e quindi

biasimevole; giacchè nella tragedia, espressa o con la parola o con la pantomima, tutto dee tendere a muovere li affetti.

Dalle cose fin qui dette parmi di poter conchiudere: 1.^o Che da cagione diversa procedono li effetti prodotti da un spettacolo di miseria reale, e quelli prodotti da un spettacolo simulato. 2.^o Che una tragedia, ben condotta in tutte le sue parti, non può se non cagionar piacere nell'animo dello spettatore.

L. Voi mi avete convinto, no 'l niego; solo avrei desiderato, nel vostro discorso, maggior brevità e ordine, minori così ripetizioni come superfluità, uno stile men rozzo, ed anche alquanto più di chiarezza.

T. Viva la sincerità!

AMORI DELLE PIANTE

CANTO TERZO

MA già tu rechi l'aurea cetra al seno,
O Diva, e scuote sónico più cupo
L'incantata vallée; pallidi in volto,
Scarni, piangenti, e con le mani a i crini,
A l'erbose tuo seggio errano intorno 5
Li Affanni ed i Timor; fiochi Sospiri
Rispondon susurrando a le tue corde,
E per metà da la vagina tratto
A l'Ire in pugno folgoreggia il brando.

Tre volte intorno la feral CIRCÉA 10
Calca il terreno, e 'tal mórmora un carne
Che degli Estinti le quete ossa turba;
Su le pie zolle squassa indi la bruna
Cresta, e, girando la terribil verga,
Alto percote l'echeggianti tombe. 15
Smorte per mezzo a la cruciosa notte
Tralucono le stelle, ed atterrita
Ratien la luna il conscio raggio; acuto
Strido d'intorno spargono digiunc
Upupe e guffi tremebundi e strigi; 20
Ed alti di lontan lunghi ululati
Mandano i cani per lo vasto bujo!
Quinci, muggiando, in duo s'apre la terra,
E fuor n'erompe sovra d'ampj vanni
Oscena coppia di Demón malvagi 25

Che a la bieca reina invían saluti,
 E, con maligno labro la possente
 Verga baciata, stendono le branche
 Fuliginose a la gran Lamia: innante
 Corrono entrambi ove il funesto tasso 30
 Di notturna rogiada aridi asperge
 Polverosi carcami; ampio delubro
 Loro a rincontro si spalanca, e rauche
 In su i cardini stridono le gravi
 Porte ferrate; immani ombre deformi 35
 Su le pareti tremolar tu scerni
 Qualor traverso a' colorati vetri
 Mandi un raggio la luna; e ad ogni passo
 Un rombo senti di battute penne,
 Un múrmure, un bisbiglio, che pe' l' cavo 40
 Suol via via si propaga. Al dubio lume
 Delle pendenti lampade i duo Spirti
 Errano in volta; sbigottite tremano
 Le adorate reliquie e i simulacri
 De' tutelari Divi; urlan l'Erinni 45
 Fin da l'abisso, e li Angeli su in cielo
 Stillan dal ciglio lacrima secreta.
 Con empio ghigno sovra il muto coro
 Muove la coppia abominosa, e, innanzi
 Tratta del Nume a la grand'ara, i sacri 50
 Gradi n'ascende con immondo piede,
 E di vin bestemmiato a gara insozza
 Il santo nappo, e sovra a l'irto crine
 La mitra impone, e clamidi profana
 E pallj e stole; e in tale orrenda guisa 55
 Immascherati, e li occhi alto levando
 Con beffarda pietate, ambo a la Croce
 Prostransi avanti, e invocano con turpi
 Mimici riti l'immortali Numi,
 Non senza offrir con esecranda vece 60
 Delle lor alme i temerari affetti.

Lungi, lungi, o profani! Ecco da' sacri

Suoi boschi muove forsennata il passo
 La Pitia LAURA; il sen tumido anola
 Pieno del Dio che l'agita; negli occhi 85
 Arde il furore, spumano le labia,
 Scalpita il piè, scontorconsi le membra,
 E fuor de' lauri, ond' è ravvolto il capo,
 Balzano l'irti rabbuffati crini
 E ondeggiano nell'aere. - Il busto cinti 70
 Dell'efod sacro, e di ghirlande ornati,
Diece fan cerchio sacerdoti e *diece*
 A l'angusta cortina; osti nemiche
 Mutole intanto, e popoli tremanti,
 L'immutabili attendono del Fato 75
 Alti decreti. - Da l'aurato seggio
 Di non sua sapienza allor tonando
 La vergin schiude involontarj accenti.
 Tal fra tacite nebbie, a la notturna
 Cavalla in groppa, sovra pigri stagni 80
 E livide paludi il corpulento
 Incubo scorre; ed ove in preda a grave
 Sonno pur miri tenera donzella
 Vaneggiante d'amor, scende, e ringhiando
 A lei si corca su le ignude mamme. - 85
 (Così di mezzo a teuebroso cielo
 Dianzi e' fu visto dal poetic' occhio
 Del mio Fuselio, che, dell' alte erede
 Del libero Seecspír grazie felici,
 A l'aereo fantasma il primo diede 90
 Con l'ardito pennel forma ed albergo.) -
 Su 'l cedente origlier giace supino
 Il volto rubicondo; abbandonate
 Di fuor del letto pendono le uivce
 Braccia e il bel piede; sospirando, ansando, 95
 Alzasi a stento il soffocato petto,
 Ed interrotti i palpiti del core
 Nótano nella morte. Alte querele
 Di città dome, vedove piangenti,
 Pallidi amanti arrovesciati in negro 100

Sanguinato ferétro, ampio a traverso
 A la sua fuga non previsto scoscio,
 Gelida notte non stellata, muto
 Deserto senza via, torvi sicari
 Co 'l pugnale a le spalle, ed altri cento 105
 L'un da l'altro incalzati orridi sogni
 Le conquidon la mente. Un gelo, un trémito
 Scorre e convelle le formose membra,
 E via scuote le braccia e i piè sospinge;
 Chiudono paralitiche palpébre 110
 I tremuli occhi; e, boccheggiando, invano
 Tenta mettere un grido, invano ir vuole,
 Correr, fugir, nótare, innerpicarsi,
 L'egra infelice! Ov' ha dimora il Sonno,
 Non impera il VOLER. - Ritto s' accoscia, 115
 Di scimia in guisa, su 'l virgineo seno
 Lo infingardo Demóne, e, dondolando,
 Il corpo libra affumicato; lento
 Nella marmorea loro órbita volve
 Le gorgónee pupille, e con orecchio 120
 Di cuojo beve i teneri lamenti
 Ch' ella susurra fra' socchiusi labri.

Dove Ampso e Manifolde in fra dirupi
 Via via ciascun pe 'l suo selcioso letto
 Ruotansi, e solcan di lucenti righe 125
 L' atro limo, affrettandosi precipiti
 A mescolar l' onde sorelle, - e dove
 Nel loro argenteo sen pur oggi ascose
 Le amiche Ninfe inorridendo sguardano
 Di THOA gigante il sanguinoso albergo, - 130
 Tempo già fu che nel marmoreo fianco
 Del nubi-cinto Véttone, scoppiando,
 Alto n' alzâr vulcanici torrenti
 La cupola massiccia: infrante rupi
 A rupi imposte formano in sconnessi 135
 Enormi massi l' ardue torri e l' ampie
 Allungate cortine; al curvo tetto

Ponderosi pilastri fan sostegno,
 E quà e là senza norma e l'un su l'altro
 A guisa d'iri piegansi vasti archi; 140
 Giù scendendo da l'alto, in latte strisce
 Sottil fascetto d'illusivi raggi
 Lustra i pendenti greppi e li scoscesi
 Borroni e le voragini, ed inaura
 La spaventosa tenebría profonda. - 145
 Quì le Najadi, mentre ad ogni nuovo
 Giorno a Thoa sacro conveniéno appresso
 L'orrido tempio a celebrar le usate
 Palestre, spesso giù da' rossi altari
 Vedean rivi grondar d'innocuo sangue 150
 Che le terse lor onde e i verdeggianti
 Letti di canne deturpava; acuto
 Gridar di madri udian, che strider fea
 L'aure impaurite; e ferien lor l'orecchio
 Miseri lai di moribondi parti 155
 In duro vinco imprigionati: intanto
 L'Eco d'abisso fuor da nere cave
 Mettéa voci di scherno, e in lor trionfo
 Empie Furie plaudian da ciascun balzo. -
 Or quelle Ninfe, insin che lor non s'offre 160
 La crudel vista, emergono da l'onde,
 Alto sporgendo la nevosa spalla,
 Su cui l'azzurro crine erra disciolto;
 E in atto leggiadrette via trascorrono
 L'increspantesi río, liete ascoltando 165
 La rustica canzon del minatore
 E del buon pecorajo. Ma sì tosto
 Come giganteggiar di lontan veggono
 La gran caverna, trepide su l'aque
 Vansi aggirando, e, lacrimose li occhi 170
 E palpitanti il cor, fuggono indietro
 Sommergendo i bei corpi, e, tolte al giorno,
 Nótan sotterra. Il repugnante flutto,
 Rasente a' capi loro, in sè medesimo
 Si volge e sì profonda, e successivi 175

Più larghi cerchj spingonsi a la proda.
 Via per tre mila passi entro ampj fessi
 Di pirite smaltati erran le Ninfe,
 O bujo calle cercano per mezzo
 A ritrose miniere; e là, su letti 180
 Di lava, in antri di corallo stese,
 Chiudono li occhi al sonno, o ver su pesci
 Di diaspro o su d'ágata conchiglie
 Mandan sospiri. Infine ove il famoso
 Ilam trae le bollenti onde a traverso 185
 Floridi prati e soprastanti boschi,
 Paghe del terso scaturir dell'aque,
 Le deserte abbandonano tenébre,
 In mezzo a' gonfi circuanti fiotti
 Risurgono a la luce, e fimbriate 190
 Di perlata rogiada i glauchi manti,
 E scotendo la nitida divizia
 Delle trecce, s'avanzano lunghesso
 L'allargantesi valle: e quì, succinte
 Le molli vesti, in folleggianti gruppi 195
 Torcono il piè da la turrita villa,
 E della Dova in sen lanciansi a nuoto.
 VARIINGA così pur d'alto scendendo,
 D'eburneo rostro e curvi artigli armata,
 Nell'arena penétra, e in freddo oblio 200
 Vive a la terra in sen: nè amica a' vostri
 Amorosi sospir, supplici drudi,
 Piega l'orecchio, infin che di novella
 Beltà s'orna fiorendo e al ciel s'estolle,
 Delle fronde agitando il vago onore. 205

Con truce occhio frenetico su l'orma
 BALSAMINA s'affige; enfia le smorte
 Guance, vibra le mani, con un fremito
 Cupo d'odio e di rabbia intorno tutta
 Shigottisce l'attonita foresta, 210
 E da le braccia furibonde slancia
 I pargoletti! - Empia così fu vista

Infellonir *Medéa*. Stenti e perigli
 Sprezzando audace, dal natio terreno
 Fugl la maga; il buon parente indarno 215
 Molle li occhi di pianto, e i cari amici
 Co' cenni delle man le sean richiamo,
 E indarno, ah! pure!, su le tumid' onde
 Amorosi gittarsi. Alto da lungi
 Fulgéa l'aureo tesoro; Gloria ed Amore 220
 Spingean la prora alternamente; ed ella
 Blandiva intanto co' soavi labri
 Rubicondo fanciullo, ed a vezzosa
 Bambinella guancial fea del suo petto.
 Ma la funesta ormai tessala piaggia 225
 Da l'alto mare inaspettata accoglie
 L'eroina matrona: empicano l'aura
 Trionfali oricalchi, di fior' einte
 Fumavan l'are, e popoli plaudenti
 Al réduce Signor porgeau saluti. 230
 Come la sventurata in prima volse
 I cupid' occhi, inorridendo vide
 Nuovo talamo adorno, e al tempio tratta
 Del suo Giason fra le venali braccia
 La superba Creusa, e di ludibrio 235
 Carea e d'onta sè vide; e i cari figli,
 D'onor nudi e d'imperio, errar diserti
 In un pur vide e d'ogni speme tolti
 Fra straniera contrade!... E chi, le prime
 D'amor fiamme obliate, osò spergiuro 240
 Romperle fede?; e chi sprezzarne l'ira
 E la vendetta? Quei medesimo, ah! lassa!,
 Cui del suo volto la beltà già vinse,
 E sua possa scampò. — Bieco uno sguardo
 Lanciò al perfido Sire, e in mezzo al core 245
 Sentissi, o Ingratitudine, confitta
 La più acuta tua spina. « Ah! nè ciel dunque,
 Nè terra (ella gridò), nè inferno puote
 Frenar alma cui d'oro arda la sete?... »
 Scalpitò furioso, il capo scosse 250

Raccapricciato, e da le stigie grotte
 L'Erinni alto chiamò. - Fuor della terra,
 Sopra ruote di fuoco, avvolto in tetra
 Notte di nubi, e da fischianti tratto
 Crudi demonj, a le festose turbe 255
 Lento in faccia s'alzò magico carro;
 Nè pria balzovvi la regina in grembo,
 Che fiammeggiando per lo ciel librossi. -
 Supplichevole in atto e al suol prostesa
 La traditrice coppia erge le palme, 260
 Degna aspettando orribile vendetta.
 Tre volte intanto a l'affannato seno
 Médca fu vista stringersi i diletti
 Pegni, e tre volte con ardenti labri
 Premerli e riguardarli; e poi che alquanto 265
 Con bianchi occhi supini immota stette,
 Trepido ferro, impallidendo, immerse
 Entro il sangue innocente. - « Ite, baciato
 Il genitore; ite a divider seco
 La gioja nuzial! » Disse, e furente 270
 Lanciò da l'alto i palpitanti membri. -
 Mugghiano i tuoni; crollano le torri
 E i marmorei palagi; ignei baleni
 Rosso-guizzanti fuor de' nembi scagliano
 Piogge di strali; squarciasi la terra; 275
 Rimbombando sprofonda ampia ruina;
 E in sua possanza con le negre mani
 Stende la Morte lurida gramaglia
 Sovra mille infelici. Ingordi i démoni
 Della vendetta bevonsi il rio sangue 280
 Onde fèro li estinti atro rigagno;
 E in convulso cachinno sgangherando
 La bocca immane, l'Erebo li accoglie.

Là intorno a le vessate isole u' fiere
 Mugghian tempeste, o gelide accarezzano 285
 Trópiche aurette l'estuoso lido,
 Sì tosto come su li ombrati fiori

Stende la sera il trasparente manto,
 E 'vela i prati nebulosi e i poggi, -
 Pe' fronzuti viali o per le arene 290
 Da mal certo crepuscolo ancor tinte,
 In mesta dignità volge DITTAMNA
 Tardo e lento il bel piè; lieve in sulfurei
 Effluvi un' aura a l' accigliata Ninfa
 Intorno scherza, o fiammeggiando splende. - 295
 Quì su 'l terren se il passegger riposa
 La stanca fronte, al suo muscoso letto
 Bieca s' aggira MANCINELLA intorno,
 Mesce l' atro suo suco, e a lui furtiva
 Fattasi presso, e su lui china, versa 300
 Il rio velen nel tormentato orecchio. -
 Se là ti volgi, impaziente vedi
 Stizzare il peregrin, cui l' empia ORTICA
 Dardeggia contro le barbuti frecce
 E li aculei attoscati. - E più da lunge 305
 LOBELIA iniqua un soffocante esala
 Alito lungo, che a le fresche aurette
 Carca di morte l' umid' ale. - L' odio
 Di queste crude e lo spavento annebbia
 Li sbigottiti boschi; e pure anch' esse, 310
 Di teneri pensier la mente ingombra,
 Parlano amore a le cognate piante.
 Così non meno altre crudeli belve
 Miransi a torme convenir su 'l margo
 De' siriaci fonti. Ivi da lunge 315
 Fra nude arene e squalide vestigia
 D' aquidutti e di volte, e fra le sparte
 Membra d' atrj e di templi, appar pur anco
 L' alta Palmira. Ahi lassa!, allor che Cintia,
 De' venti al soffio, a mezzo 'l corso invia 320
 Lunghe traverso a le sue fesse torri
 Argentee strisce, e intorno a polverose
 Tombe e colonne vacillanti splende,
 E smorti e freddi sovra li ermi campi
 Difunde i raggi, dolorosa in atto 325

E taciturna piegasi sovresso
 I pochi avanzi della gloria antica,
 Li occhi stillanti al ciel converge, e trepide
 Le man protende. — Intanto ove un ruscello
 Fuori sgorgando di romite balze 330
 Solca la sabbia con fugevol onda,
 In volta gira la feroce jena,
 Mugola la pantera, alto squittiscono
 I leopardi, e l'avoltor digiuno
 Su le sveltanti ale stridisce, attuffa 335
 L'arido rostro, e volteggiando rade
 I lucenti zampilli; il magro lupo
 Con mascelle spumanti e ardente lingua
 Lambe, e via corre trafelando; bieco
 Il leone cammina, ode il terribile 340
 Serpe fischiar su la sonante riva,
 E bee tremando; lo scaglioso mostro
 Via via d'anello súbito in anello
 Disnoda e vibra l'ondulante coda,
 Ed incurvando la crestatà fronte 345
 Ei pur su 'l río, balza spaurato indietro
 A l'apparir di sozzo crocodilo
 Che sotto l'onde sbarra la gran bocca.

Dove con bel riflesso a' verdi fianchi
 Mirasi intorno vitrei mar sorridere 350
 La palmifera Giava, ampia s'estende
 Piaggia nel grembo in eminente scena:
 Ergonsi rupi sovra rupi, e spicciano
 Loro per mezzo chiare linfe; eterna
 Regna l'estate; miti zefiretti 355
 Sopra l'ale vaneggiano, e feconde
 Piogge allegrano il suolo. — Invano! Un nardo,
 Un cinnamomo ivi non è che l'aure
 D'april profumi; non torreggia un platano
 Da cui la valle in su 'l meriggio sperì 360
 Ombra e frescura. Ove un erboso ammantò
 Veste i bruni poggetti?; ove di fiori

Odorata ghirlanda il margo cinge
 D'irrigua fonte?; ed u' velluto muschio
 O coriaceo lichene intorno copre, 365
 Arrampicando, i polverosi clivi
 Di purpureo tapeto? In su le arce
 Retrógrada non vedi orma stampata
 Che a visitar quell'orrido deserto
 Novello ospite inviti; unqua li aerei 370
 Mari non fende rivolante piuma;
 Nè, indietro volta, argentea pinna solca
 Lo spopolato río; nè mai fu vista
 Palmata talpa o vermicciuol rostrato
 D'indi redire, se, minando il suolo, 375
 Un dì passò l'irremeabil fine.

Là fiero in formidabile silenzio
 Di mezzo giace a l'annebbiata landa
 Il truculento UPASSO, in fra le piante
 Idra di morte. Mirane le barbe, 380
 Sotto la sabbia avvelenata, a cento
 Dar forma e cento vegetanti serpi:
 Su dieci leghe lo squamoso mostro
 Ora in fulgidi raggi intorno intorno
 Stende e raggira i divergenti capi, 385
 Ora tutto, attorcendosi, s'aggruppa
 In intricato nodo, e il guardo spinge
 Entro le nubi, e sibila fra i tuoni.
 Tinte in rio toseo, mcntr' egli disserra
 Li aguzzi denti, mille fuor dardeggiano 390
 Lingue in rapidi guizzi, ed or s'appiccano
 A l'aquila superba alto volante
 Sovra il deserto, or fiedono il leone
 Che via lento trapassa, o, mentre invano
 Schierata oste s'azzuffa, intorno spargono 395
 D'umani scheltri il biancheggiante suolo.
 Due si giaciono avvinti innesti-démoni
 A le radici di quel crudo, e fiochi
 Mandano fischi, o ferir tentan l'aure
 D'ululi più squillanti, e vagolando 400

Pe 'l ciel sovra rombanti ale spiuuate
 Vibran li aculei, e dispietata preda
 Fanno d'innocui insetti. — In cotal guisa
 Con forti braccia il Tempo a cerco mena
 L'inesorabil falce, ed alti strugge 405
 Monumenti dell'arti, e regni e imperi
 Fin da la base; apron passando intanto
 Le foree l'Ore giovinette, e tondono
 Di domestiche gioje i dolei germi.

La bella ORCHIDE è questa; al par dell'alba, 410
 Rosea e splendente racconsola li occhi.
 Tutta vezzi essa culla in fra le braccia
 Il suo bambino, e tale a lei fomenta
 Dolce amore il bel seno ov'ha suo trouo,
 Che intenta ognor guarda l'amato pegno, 415
 Avendo più di lui che di sè cura.

Non altramente da notturno arciero,
 Cui la selva ascondéa, trafitta il petto
 Fuge la cerva, nè sa dove, e l'ale
 Ponle a' pièdi la fuga; in uno al fine 420
 Co 'l balzellante suo cerbiatto slanciasi
 Per entro il bosco, e di sanguigne stille
 Spruzza il conscio terreno: ivi, fra mute
 Ombre appiattata, al caro di si toglie,
 Pende su 'l dolce parto, e per lui solo 425
 Piange la vita che mancar si sente.

Si pure Elisa da boscosa vetta
 Iva mirando su i mindeuj campi
 L'incerta pugna. Con arditi sguardi
 Cereava in mezzo a' sanguinosi armati 430
 Il compagno fedel della sua vita,
 Sua più cara metà; di colle in colle
 Seguiva l'oste procellosa; a l'aure
 Vedéa da lunge, o veder pur credéa
 Del prode sposo volteggiar l'insegua; 435
 E lieta il passo ognor movéa più ratto
 Come dell'armi udía scostarse il rugglio.

Audace a fianco si traéa per mano
 Un balbettante fanciullino, e vaga
 Pargoletta fra l'orrido frastuono 440
 Queta dormía, dal braccio suo cullata,
 Su la sua gota: irradiando intanto
 A lei lambía luce d'onor la fronte,
 E calde intorno al sen vampe d'amore
 Le gían serpendo. Impavida la Bella 445
 Raddoppia i passi, e più e più s'appressa,
 Sì che traverso a' vortici del fumo
 Che le dirige il guardo, ondeggiar vede
 La nota cresta, e scintillar su l'elmo
 L'auree stelle e le mistiche d'amore 450
 Cifre ravvisa dianzi pur tessute
 Da le caste sue dita, e incontro ascolta
 Di gioja alto clamor: *Fugono!, fugono!*
 «.....Numi!, egli è salvo; sì il mio sposo è salvo!,
 Vinta è la pugna!» Disse; ed ecco in questo 455
 Fischia per l'aere crudel palla (ahi l'ale
 Dièlle una furia, e un démone la guida!),
 Parte le ciocche del bel crin che lievi
 Ornante il capo grazioso, fiede
 La bella orecchia, e nell'eburneo collo, 460
 Oh dio!, s'immerge.... Da le azzurre vene
 Sgorge vermiglio un rivo, e in lunghe strisce
 Le tinge i veli, e il niveo sen deturpa. -
 Ahimè!, gridò là sventurata; e, grave
 Cadendo al suol, baciò i bambini, ah meno 465
 Della scritta che di lor pensosa!
 « Oh cor, fonte di vita, anco per poco
 Palpita in questo seno!; attendi, o spirito
 Che m'abbandoni, oh del mio caro attendi
 Solo il ritorno!» - Rauco ulula il lupo; 470
 Stride da lunge l'avoltojo; fuge
 Da' cruenti di Marte atri sentieri
 L'Angel della pietade! - « Oh perdonate,
 Perdonate, o crudeli, a'tencri anni
 Di cotesti innocenti; il furor vostro 475

Sovra me, sovra me tutto versate. »
 Sì disse; e quindi con languide braccia
 Porse carezze a' piagnolenti pegni,
 Diè loro un bacio, e, singhiozzando, sotto
 L'insanguinata veste ambo nascose. — 480
 Di tenda in tenda impaziente vola
 Il buon guerriero, co' l' furor negli occhi
 E la tema nel cor; lunghesso il campo
 Chiama il nome d'Elisa; Elisa echeggia
 Per ogni padiglione. Egli a traverso 485
 La mormorante tenebria sospinge
 Rapido il piede; a' gemebundi acervi
 Scorre fra mezzo, e boccheggianti e spente
 Salme calpesta; a la campagna intorno
 Furiando cammina, entra, s'aggira 490
 Per la selva intricata; . . . ed ecco Elisa
 Nel suo sangue convolta e nella morte! —
 Non ode in pria l'intento suo bambino
 Il desiato scalpaccio, che innanzi
 A lui saltella con aperte braccia 495
 E con pupille sfavillanti. — « Ah! piano,
 Parla piano (egli dice; e nel dir porge
 La pargoletta man); là dorme Elisa
 Sopra la fredda rogiadosa sabbia. »
 (Vedeasi intanto, ah misera!, su 'l suolo 500
 La bamboletta con sanguigne dita
 Premier gemendo, e co' sporgenti labri
 Il materno tentare arido seno!)
 « Oh noi lassi! (ei seguiva), ambo di freddo
 E di fame tremiam.... Ma che?, tu piangi? 505
 Perchè?.... La mamma desterassi tosto. » —
 Non desterassi più!, gridò piangendo
 Il disperato; e con le mani giunte,
 E con le ciglia al ciel rivolte, un lungo
 Trasse sospiro; in su 'l terren prosteso 510
 Stupido e fisso alquanto stette, e fervidi
 Su l'esanime creta stampò baci.
 In piè quindi con fier balzo convulso

Risurse, e tutta in corc arder sentissi
 La paterna pietade. « Oh Ciel, ti scorda 515
 Del mio primiero sconsigliato voto!;
 Questi a la terra legano (ed i cari
 Pargoletti additava); ah sol per questi
 Di viver priego! » - Egli sì disse; intorno
 A' suoi r avvolse abbrividati figli
 Il rubicondo sajo, e, lacrimando, 520
 Li assunse e strinse all'angoscioso petto.

Due Meretrici-ninfe ora al tuo guardo
 Si vengono ad offrir: CUSCUTA han nome
 Le cattivelle; oh quai co' neglienti
 Loro artificj, e con li studiati 525
 Semplici modi, altrui tendono insidie!
 Ve', travestite de' dimessi ornati
 Della modestia, e l'occhio in giù raccolto,
 E composto il sorriso, astutamente
 Fausi vicine, e, tutti allor spiegando 530
 I perigliosi incanti, intorno avvolgono
 A la vittima lor le ferrec braccia.

Tal purc allor che a lo Scamandro in riva
 Mosse Laocoonte, ove le altere
 Dardanie torri risplendean ne' flutti 535
 Alzò le braccia, a' tremebundi regni
 Con fatidico grido alto predisse
 D'Ilio ingannato la fatal caduta,
 E, con vigor più che mortal, la fiera
 Astc avventando, traforò nel fianco 540
 L'eccheggiante cavallo. Allor fùr visti
 Duo gran colúbri sovra il mar levarse,
 Sferzando le canute onde co' l lungo
 Strascico della coda; alto le creste
 Minacciose scotevano, e, li azzurri 545
 Colli inarcando, co' macchiati petti
 Gieno fendendo lo spumante calce;
 Poi scramente, a l'atterrita calca
 Guizzando in mezzo, roteâr li rossi

Occhi, e vibraro le forcute lingue. 550
 Due giovenetti, a la difesa giunti
 Del vecchio padre, audacemente spingonsi
 Al terribile lor corso attraverso,
 E ne sfidan la rabbia. Ma d'un balzo
 Ambo s'avvinghian li squamosi mostri 555
 Ed al padre ed a' figli; e con le annella
 Del volubile tergo in intricate
 Tenaci spire più e più stretto intorno
 A' torcentisi lor membri s'aggruppano,
 E co'bavosi aguzzi denti infigono 560
 Venenate ferite. Il santo veglio,
 Al ciel volta la fronte, in taciturna
 Agonia, tutta l'ira lor sostiene,
 Mentre con alte dolorose strida
 L'imbelle prole al genitor cruciato 565
 Affisa invan le moribonde luci.

« Su via, dolci garzon, bevete », esclama
 La seduttrice ognor Virz, di stupida
 Lacrima aspersa i lucid'occhi. - Intorno
 Fanno al suo capo mobile corona 570
 Purpurei grappi e verdi fronde, ed alto
 Tirso a lei fulce il barcollante passo. -
 Co' lusinghieri teneri sorrisi
 La scaltra putta a la mortal sua rete
 Cinque adesca infelici pastorelli, 575
 E, lo spumante nappo alto agitando,
 « Su via bevete (in suon canta di gioja);
 L'oblio bevete d'ogni trista cura. »
 Ria la Chimica intanto un guardo obliquo
 Gitta al fatal banchetto, e velen mesce 580
 Nelle nettaree tazzc; a sinuosa
 Cortina, sogghignando, spia traverso
 L'empia Podagra; e non veduta a tergo
 L'enfiata Idrope anela; avvolta in bianca
 Veste, la Lepra le suc macchie asconde; 585
 E, di sè tolta, si convella, e morde

La muta Frenesía le suc catene.

PROMETÉO così pure, allor che l'ira
 Del Tonante sfidando osò l'eterea
 Rapir favilla a l'avvampante soglio, 590
 E, nascostala in sen, da li ardui regni
 Del giorno scese, il fatal don recando
 A l'umano suo fango, alto su i freddi
 Caucasei balzi dal sicano fabro
 Fu catenato: irrequieto ognora 595
 Svolazza intorno a lui macro avoltojo;
 Ed egli invano le convulse membra
 Stende e contorce, sì che spezzi o sciolga
 Li eterni nodi adamantini: intanto,
 Lieto de' suoi martir, l'augello ingordo 600
 Con li spietati artigli e con l'adunco
 Rostro il tumido a lui fegato squarcia.

Rogiadosa le ciglia, ecco la bella
 CICLÀME esala il fugente sospiro
 Su l'esanime prole; e, basso al suolo 605
 Chinando il capo, con pietose mani
 Nell'arena dà tomba al caro estinto.
 « Dolce pegno!, anzi tempo, ahimè, languente,
 Oh dormi (esclama), e più bel fior risurgi! »

Tale allor che la Peste in su l'inferma 610
 Londra anelante, in suo furor, crollava
 Li umidi vanni, e tenebrosa intorno
 Spargéa caligo, - allor che nulla prece
 Letta veniva, e niuna in lento suono
 Era nenia cantata al derclitto 615
 Ferétro innanzi, nè copría funereo
 Vel le fredde ossa, - mentre Notte e Morte
 Volgeano in mucchi le nudate salme,
 E i cigolanti lor d'ebano carri
 Via traeva il Silenzio, - in un co 'l dolce 620
 Sposo mietute videsi Cleonia
 Sei amabili figlie; a l'affollato
 Tumulo in sen scender le vide, e pianse.

Lassa!; al cielo sommessà, e di tranquilla
 Religïon piena la tener'alma, 625
 Tutto bebbe del duol l'amaro sorso,
 Viva ascoltando il bisbigliante gemito
 Delle altrui pene, ed a le proprie sorda! -
 Un sorridente bambolin, sua dolce
 Ultima speme, fra sue braccia avvinto 630
 E posato su 'l petto, ella fomenta. -
 Figlia della sventura!; invan d'ambrosj
 Baci coperto, accarezzato invano, .
 Pria dell'aurora, il freddo pargoletto,
 Aggavignato a l'arido tuo seno, 635
 Con fievole vagito a te l'estremo
 Addimandò mesto soccorso, i rigidi
 Membri protese, e ti spirò nel grembo! -
 Ella su 'l figlio allor, con spalancate
 Palpébre, alquanto il guardo fisse; alquanto 640
 Li asciutti al ciel converse occhi impietrati;
 Poi, palpitante il cor, rapido il piede
 Volse là dove alto la sacra terra
 I pû seguaci di Brunone apriro:
 L'ultimo suo tesor portò fra 'l bujo 645
 Dell'atra notte, e, chinando i ginocchi,
 Cader lasciollo nella vasta tomba.
 Io ti vengo pur dietro!, alto piangendo
 Disse la forsennata; e viva in mezzo
 A' putridi cadaveri lanciosse. - 650

Là dove le non salse onde il superbo
 Ontario volge, e investigati boschi
 Si nutre in riva, la vezzosa CASSIA
 Ode, tremando, mugolar le selve, 655
 E a' flutti in preda i bruni figli affida.
 Oh fortunata!, chè dal monte spirano
 Miti le aurette, e lenemente il fiume
 Trascorre, e di Norvegia a le selvose
 Sponde i tuoi reca pargoletti amori!
 D'auro il fianco precinti, intanto seco 660

Diece ristsansi teneri germani,
 E su 'l natio terren guardan la Bella.
 Al notturno così raggio di luna,
 In suo gran duol, da la funesta Memfi
 Tacitamente Jocabéd fugió, 665
 Coll'incurvato braccio al palpitaute
 Seno premendo il caro suo bambino
 Per entro avvolto al sinuoso manto.
 I suoi fiocchi vagiti ella con blandi
 Susurri quetar fece, impresse il tenero 670
 Bacio, e rotto esalò sospir secreto.
 Con intrepido passo intanto cerca
 Il curvo lito, e i lucicanti fiotti
 Impavida ruggire ode a rincontro.
 Di giunchi intesse galleggiante culla, 675
 E tra foglie di loto entro v'asconde
 Il sorridente pargoletto; a l'avide
 Sue labra porge il bianco seno, e quegli
 Miste co 'l latte a' sorsi bee le salse
 Lacrime della madre! In su 'l cannosio 680
 Margo essa allora con pictoso inganno
 Si cela, guata, attende, e trepidando
 Del Nil confida ne'squamosi mostri. -
 Deh non temere, o genitrice!; un giorno,
 Messaggere del Cielo, ei dal romito 685
 Suo tetto uscendo maestoso in fronte,
 Da le protese nazioni fia
 Salutato profeta; a le superbe
 Mani della Tirannide il vermiglio
 Ei strapperà flagello; e in sua vendetta 690
 Fiéno per lui le ferree tue catene,
 Abominanda Schiavitute, infrante.

Ma, zitto!....Udiste quale acuto grido
 Agitò l'onde, ed isquarciò le nubi? -
 Oggi pure, oggi pur, squalida in vista 695
 Là sovra i liti d'occidente gcme
 La Disperazione, e cupa rugge

E si storce l'Angoscia, e con orrendo
 Urlo la fera SCHIAVITUTE scorre
 Le africane foreste, e dal guinzaglio 700
 Dislega i cani dell'inferno: miste
 Di valle in valle echeggiano le grida;
 E quell'orride grida un gelo, un tremito
 A nere nazion portan per l'ossa! -
 Voi, Senatori, il cui libero voto 705
 Tempra li anglici regni, e cui la gemina
 India obedisce, - voi che al prode offrite
 Laude e mercede, e vindici a l'offeso
 Fate ragione, - il poderoso braccio
 Omai stendete, già che in vostra possa 710
 Sta la salvezza! Alto a' mortali in core,
 Suo terribile asilo, il trono ponc
 Incorabil Coscienza, e torva
 Ivi siede a giudizio: ivi d'un cupo
 Fremito arcano sbigottir fa il dubio 715
 Meditante Delitto; il mascherato
 Fronte a lui scopre, e da l'alzato pugno
 Ritoglie il ferro; ma di bujo cinta
 E di paure sue ministre, in voce
 Grida di tuono allor ch'è il rio compiuto. 720
 Uditela, o Senati, ah questa udite
 Verità somma!: *De' tiranni stessi*
Reo non è men' chi tirannia consente.
 Non radiante perla onde si fregia
 La cristata Fortuna, o rara gemma 725
 Che scintillando da l'orecchio pende
 Della Beltate, - non i fulgid' astri
 Che ornando vanno della queta Notte
 L'azzurra volta, - nè surgenti Soli
 Che il bel matino indorano d'Aprile, - 730
 Vincon la luce onde spuntando brilla
 La lacrima che dalla viril gota
 Sparge Virtude su li altrui martiri.

Qui si taque la Musa, col il sonoro
 DARWIN, *Amori delle piante.*

Legno posò: tumultuose cure 735
Enfianle il petto ansante; in su l'accesa
Guancia ella abbassa il serico suo velo,
Incrocicchia le braccia, e il ghirlandato
Capo dechina; per l'uman delitto
Tragge un lungo sospir la Dea pietosa, 740
Ed a la vista delle umane angosce
A lei s'oscuran le celesti luci.

INTERMEDIO TERZO

O SIA

DIALOGO TRA IL POETA E IL SUO LIBRAJO (*).

Librajo. LA poesia fu chiamata arte sorella così della pittura, come della musica. Ora io desidero sapere quali sieno le particolarità delle relazioni ch'esse hanno fra loro.

Poeta. Si è già osservato che la parte principale del linguaggio poetico consiste in quelle parole ch'esprimono idee cui riceviamo originariamente per mezzo dell'organo della vista; e in ciò la poesia certamente si rassimiglia alla pittura, la quale non può in alcun'altra guisa esprimersi, fuorchè con eccitar le idee o le sensazioni appartenenti al senso della visione. Ma oltre questa essenziale simiglianza di linguaggio comune alla penna poetica e al pennello, queste due sorelle si rassimigliano l'una all'altra, per così dire, in gran parte de' loro costumi e delle loro maniere. Il pittore, volendo produrre un forte effetto, dà a poche parti del suo quadro grandezza, distinzione e lume, ombreggiando il rimanente, e anche diminuendone la naturale misura, e abbagliandone il colorito, affinchè più spicchi la figura principale. Ciò è simile alla comune maniera del comporre poetico, in cui i caratteri subordinati vengono depres-

si, per inalzare e dare importanza all'eroe o all'eroina della composizione.

Nella navata, che guarda a mezzogiorno, della cattedrale di Lichfield, v'ha un antico monumento d'una figura coricata, il capo e il collo della quale giacciono sopra un rotolo di stuoja, in una specie di nicchia o d'incavatura nel muro; e, cinque piedi o circa discosto, veggonsi orizzontalmente, in un'altra apertura o incavatura nel muro, i piedi e le caviglie, con alcune pieghe d'abito, giacenti sopra una stuoja altresì; e quantunque lo spazio intermedio sia un solido muro di pietra, tuttavia l'immaginazione supplisce a quella mancanza, e pare che tutta la figura intera esista innanzi a' nostri occhi. Or ciò non simiglia forse a uno degli artifizi così del pittore, come del poeta? Il pittore spesso ti presenta un braccio muscoloso in mezzo a un gruppo di figure, o un volto appassionato; e, nascondendo il resto del corpo fra li altri oggetti, lascia all'immaginazione tua di compiere ciò che vi manca. Similmente il poeta, descrivendo una semplice fattezze o attitudine in parole pittoresche, produce innanzi alla mente l'immagine del tutto.

(*) NB. Le Note del Traduttore si trovano dopo l'Intermedio.

esperienza. Egli è perciò ragionevole il concludere che le più artificiali disposizioni di questi due linguaggi hanno pe'l poeta e pe'l pittore una simile analogia.

Ma v'è una circostanza in cui la penna e il pennello assai differiscono tra loro; e questa è la quantità di tempo che si può impiegare nelle loro rappresentazioni rispettive. Il poeta ha la facoltà di sviluppare una lunga serie di eventi che possono costituire la storia di più giorni o di più anni; laddove il pittore può solamente esporre le azioni d'un momento. Il poeta è più felice nel descrivere scene successive; il pittore nel rappresentarne una stazionaria: ambedue hanno i loro vantaggi.

Quando s'introducono passioni, mentre che il poeta dall'una parte ha il potere di preparare a grado a grado la mente del suo lettore per mezzo di prelievi climateriche circostanze, il pittore, dall'altra parte, può spargere più forte luce e tratti più distinti su'l momento principale o catastrofe dell'azione, oltre il vantaggio ch'egli ha d'usare un linguaggio universale che può esser letto in un attimo. Così, dove un gran numero di figure sono tutte vedute insieme, favoreggiandosi a vicenda o facendo contrasto l'una con l'altra, e contribuendo a spiegare o a ingrandire l'effetto principale, noi osserviamo quella pittura con aggradevole sorpresa, e la contempliamo con incessante ammirazione. Nella rappresentazione del sacrificio della figlia di Jefe, — stampa tratta da un quadro di Ant. Coypel —, in un volger d'occhio noi leggiamo tutti i passi interessanti dell'ultimo atto d'un'ottima tragedia; tanta è la poesia che

vi si trova concentrata in un momento di tempo.

L. Vorreste voi esser ora contento d'informarmi delle relazioni che passano fra la poesia e l'altra sorella di lei, la musica?

P. Nella poesia inglese io non penso che nulla si debba cercare d'analogo alle note della solfa: giacchè, toltone forse alcune poche esclamazioni o interrogazioni, noi siamo in libertà d'alzare o d'abbassare la nostra voce una o due ottave a piacimento, senza alterare il senso delle parole. Quindi se bene tanto la poesia quanto la prosa si possano leggere in toni melodiosi di voce, come si fa nel recitativo o cantando, ciò dipende dal leggitore, non dallo scrittore; imperocchè, quantunque possano scegliersi parole le quali sieno meno aspre di altre, cioè che abbiano meno improvvisi intoppi, o in cui le consonanti sieno tramischiate dalle vocali, o che abbiano lettere meno sibilanti, tuttavia ciò non costituisce nè melodia (la quale consiste in aggradevoli successioni di note riferibili alla solfa), nè armonia (la quale risulta dalle loro aggradevoli combinazioni). Ma s'egli è vero che la lingua cinese, come accertano i viaggiatori, abbia molte parole di simile articolazione, le quali però significano idee differenti secondo che vengono pronunziate in una nota musicale più alta o più bassa, una tal lingua debb'esser capace d'effetto più fino, relativamente alla parte udibile della poesia, di quel che sieno alcuni idiomi che noi conosciamo.

Evvi però un'altra affinità, per cui la poesia e la musica si rassomigliano tra loro più da vicino che non è stato generalmente conosciuto, cioè

A | river or a sen |
 2 Was to him a dish | of tea,
 4 And a king | dom bread and butter.

La prima e la seconda battuta sono composte ciascuna d'una croma, d'una semicroma, d'una croma, d'una semicroma, d'una croma. La terza battuta è composta d'una semicroma, di due crome, d'una semicroma, d'una croma. L'ultima battuta non è completa se non vi si aggiunge la lettera A con cui comincia il primo verso; e allora è composta d'una semicroma, d'una croma, d'una semicroma, d'una croma, di due semicrome.

Bisogna osservare che le crome nel tempo triplo generalmente vengono eseguite dai musici più lentamente che quelle del tempo ordinario; e per conseguenza i minuetti sono generalmente notati in tempo triplo, e le contradanze in tempo ordinario. Così i versi sopraccennati, che sono analoghi al tempo triplo, sono generalmente letti più lentamente che quelli analoghi al tempo ordinario; e però vengono generalmente usati per componimenti gravi. Io sono di parere che tutte le varie specie de' versi inglesi possano esser comprese sotto l'uno o l'altro di questi due tempi musicali, concedendo che una nota o due precedano talvolta al cominciamento della battuta e alle pause accidentali, come ne' componimenti musicali. Se a ciò ponessero mente coloro che mettono la poesia in musica, è probabile che il suono e il senso andrebbero un po' più spesso d'accordo. Io non pretendo determinare se questi tempi musicali possano applicarsi ai versi lirici ed eroici de' poeti greci e latini; certo è non

pertanto che il verso dattilo della nostra lingua (*inglese*), quando finisce con doppia rima, si rassimiglia assai alla misura d'Omero e di Virgilio, eccetto nella lunghezza de' versi (?).

L. E fra le altre due sorelle, — la pittura e la musica —, non evvi qualche relazione?

P. Evvi almeno fra loro una relazione matematica, o, forse dirò meglio, una relazione metafisica. Newton ha osservato che le ampiezze de' sette primari colori nell'immagine del sole, rifratti da un prisma, sono proporzionali alle sette note musicali della solfa, o sia agli intervalli degli otto sononi contenuti in un'ottava; cioè sono proporzionali ai seguenti numeri:

Sol.	La.	Fa.	Sol.	La.	Mi.	Fa.	Sol.
Rosso.	Ranciato.	Giallo.	Verde.	Azzurro.	Indaco.	Violetto.	
$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{10}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{9}$	

(*Ottica di Newton, Lib. I, p. 2, propos. 3 e 6.*) — Il D. Smith, ne' suoi Armonici, ha una nota che spiega questa felice scoperta, com'è la chiama, di Newton. Sez. 4, art. 7.

Sopra questa curiosa coincidenza è stato proposto di produrre una musica di luce, consistente in successioni o combinazioni di colori analoghi ad un accordo musicale relativamente alle proporzioni pur anzi accennate. Ciò si potrebbe eseguire mediante una forte luce, ottenuta con le lampade del Sig. Argand, la quale passasse per vetri colorati, e venisse a cadere sovra una parte determinata d'una parete, con ripari (*blinds*) movibili innanzi a coteste lampade,

la qual luce potesse comunicare con la tastiera d'un arpicordo, e così produrre nel medesimo tempo una musica visibile e udibile in unisono l'una con l'altra.

Il Sig. Guyot dice che l'esecuzione di questa idea fu tentata dal Padre Castel, ma con successo poco felice.

Se ciò si tentasse di bel nuovo, evvi un'altra curiosa coincidenza tra suoni e colori, scoperta dal dottor Darwin di Shrewsbury, e spiegata in un opuscolo sopra li *Spettri oculari*, com'ei li chiama: quest'opuscolo si trova inserito nelle Transazioni filosofiche, vol. 76, e può molto facilitar l'esecuzione di quanto si diceva. In esso trattato il D. Darwin dimostrò che noi vediamo certi colori, non solamente con più grande facilità e distinzione, ma con sollievo e piacere, dopo l'aver per alcun tempo contemplati certi altri colori, come il verde dopo il rosso; o il rosso dopo il verde; il rancio dopo l'azzurro, o l'azzurro dopo il rancio; il giallo dopo il violetto, o questo dopo quello. Ciò, secondo suo avviso, nasce dallo *spettro oculare* del colore ultimo veduto, coincidente coll'*irritazione* del colore attualmente contemplato. Ora, siccome il piacere che noi riceviamo dalla sensazione di note melodiose, indipendentemente da preve associazioni d'idee gradevoli con esse, bisogna che nasca dall'ascoltare più facilmente, più distintamente, o più gradevolmente, alcune proporzioni di suoni dopo altri, — e siccome ci ha una coincidenza tra le proporzioni de' primarij colori e de' primarij suoni, se così possono chiamarsi, — egli ne inferisce che le stesse leggi debbano governare le sensazioni degli uni e degli altri. Laonde, per via di questa

circostanza, la musica e la pittura possono riguardarsi come sorelle, e quindi arrogarsi il diritto di togliersi in presto a vicenda alcune metafore: i musicisti hanno diritto di parlare della lucidezza de' suoni e del chiaroscuro d'un concerto; e i pittori di parlare dell'armonia de' colori e del tono d'una pittura. Il perchè non è cosa del tutto assurda, come si era immaginato, che un cieco abbia chiesto se il colore scarlatto era simile al suono d'una tromba. Siccome la coincidenza o l'opposizione di questi *spettri oculari* (o sia colori che rimangono nell'occhio dopo che si è per alcun tempo contemplato un oggetto luminoso), appresso le investigazioni fatte dal D. Darwin su le loro leggi, sono con maggior facilità e accuratezza verificate, che non sieno li *avanti o strascichi* de' suoni evanescenti sopra l'orecchio, così egli è da desiderarsi che alcun ingegnoso musico voglia più oltre coltivare questo curioso campo di scienza: imperocchè, se mai si potesse produrre una musica visibile che riuscisse veramente gradevole, sarebbe più facile d'aggiugner sentimento alla musica stessa mercè della rappresentazione di boschetti e d'Amori e di Ninfe dormienti fra cangianti colori, di quel che comunemente si faccia con le opere di musica udibile (**).

L. Voi avete fatto menzione della maggior lunghezza de' versi d'Omero e di Virgilio. Questi poeti non hanno eglino un gran vantaggio nella superiorità della lor favella paragonata alla nostra?

P. Egli è probabile che l'introduzione della filosofia in un paese debba gradatamente imprimere il suo carattere nella lingua di esso; essendochè

la filosofia usa termini più appropriati ed astratti, e quindi a mano a mano va sradicando la copia di metafore che furono usate ne' primi secoli della società. Del resto, benchè le parole greche composte abbiano più vocali in proporzione delle loro consonanti, che non le inglesi, tuttavia i modi di comporre sono meno generali, come si può vedere dalla varietà d'esempj recati nella Prefazione de' traduttori premessa al *Sistema de' vegetali* dalla Società di Lichfield; la qual felice proprietà della nostra lingua fece sì che la traduzione di Linnéo riuscisse forse più espressiva e concisa dello stesso originale.

E per un certo rispetto io credo che la lingua inglese si possa accomodare alla poesia ancor meglio delle lingue antiche, intendo dire nella maggior facilità di *personificare*; perocchè, siccome generalmente non si attribuisce a' nostri nomi verun genere ne' componimenti prosastici e nell'uso della conversazione, così vengono essi facilmente personificati soltanto con l'aggiugnervi un pronome o mascolino o femminile, come:

« Pale Melancholy sits, and round her
throws
» A death-like silence, and a dread re-
pose. »
(*Pope's Abetard.*)

(Traduzione)

... smorta Melancholia
Siede, e d'intorno a sè sparge un silenzio
Fronte di morte, e spaventosa calma.

E, secondariamente, siccome la più parte de' nostri nomi sono preceduti dall'articolo *a* (uno) o *the* (il) tanto
DARWIN, Amori delle Piante.

negli scritti de' prosatori, quanto nell'uso commune del parlare, così, generalmente, e vengono eziandio personificati per mezzo dell'omissione di questi articoli, come nell'ardita immagine d'un naufragio nella elegia di Miss Seward sopra il capitano Cook:

« But round the steepy rocks and dan-
gerous strand
» Rolls the white surf, and SWIFWRECK
guards the land. »

(Traduzione)

*All'erte rupi e al dubio lido intorno
Bianchi i flutti si volgono, e NAUFRAGIO
Gusta a la terra.*

Aggiungete a questo, che se i versi nella nostra poesia eroica sono più corti de' versi degli antichi, similmente più corte sono anche le nostre parole; e, rispetto alla loro misura o tempo, che fu erroneamente chiamato melodia e armonia, io dubito, per le cose dette di sopra, se noi siamo veramente tanto inferiori ad essi, quanto si vuol generalmente far credere; giacchè molti tratti, tolti dagli antichi poeti, furono tradotti nella nostra lingua senza perdere nulla della beltà del verso. Il seguente passo di Giovenale fu da Johnson trasportato in un verso solo, molto superiore all'originale:

*Hand facile emergunt, quorum virtutibus
obstat
Res angusta domi.*

Ecco la traduzione di Johnson:

« Slow rises Worth by Poverty depress'd. »

(Traduzione italiana)

Reale s'erge Virtù da Inopia oppressa (***).

L. Piacemi d'udirvi rammentare i plagi de' moderni poeti fatti agli antichi, le cui opere per altro, io suppongo, sono state riputate legittimo furto in tutte le età. Ma, e voi ancora non avete usurpato epiteti, frasi, e a un bel bisogno fino a qualche mezzo verso, da' poeti moderni?

P. Egli è difficile a segnare il confine esatto di ciò che chiamasi plagio: quando si usurpa a un tempo e la frase e il sentimento, senza confessarlo, com'è dovere, non v'ha dubbio; — le semplici parole, al contrario, prese da altri autori non possono convincere uno scrittore di plagio; sono, per così dire, legittima caccia; sono proprietà di chiunque può impadronirsene; — e per avventura è lecito di cogliere alcuni pochi fiori comuni di lingua, in quella maniera che varchiamo la siepe d'un nostro vicino senz'esser tacciati di ladroneccio; ma dobbiamo tuttavia guardarci di rubargli alcun frutto coltivato.

I quattro versi alla fine della pianta *Upas* sono un'imitazione tratta da Young. Il verso nell'episodio aggiunto alla descrizione della *Cassia* (*The salt tear mingling with the milk he sips*) è tolto da un pio e interessante passo nella *Langhorne's Justice of Peace*. Ce n'ha probabilmente alcuni altri i quali, se me ne ricordassi, mi farei qui un debito d'accennare. Pure io spero che la loro mescolanza co' nativi possa, a guisa delle piante esotiche, agginger bellezza al mio Giardino botanico. Del resto, tal quale si è, ve l'offro; e lasciovi poi, mio buon Librajo, il desiderare che ci vengano a diporto e Dame e Signori: ma compiacetevi d'avvertirli che, pari agli spettatori d'un rozzo divertimento dato sotto a qualche portico rustico di campagna, io spero ch'eglino vi acquisteranno il buon umore, e così suppliranno da sé a' difetti della rappresentazione.

Note all' Intermedio terzo.

(*) Duolmi assaiassimo che il non essere io tanto versato ne' principj della musica mi toglie di fare un confronto di ciò che dice l' Autore in riguardo a' versi inglesi, co' versi italiani. Nuladimeno il lettore non ignorerà che la quistione recata in mezzo dal Dott. Darwin fu già ventilata con grande ingegno dagl' Italiani, fra' quali merita particolar menzione l'abbate Francesco Venini. Egli dimostra che i nostri versi, supposto che non riconoscano altre leggi se non quelle dell'orecchio, si riducono al principio universale della regolar misura del tempo, meglio forse degli stessi versi latini, che pur si afferma avere una corrispondenza tanto intrinseca con la musica. Onde io credo che a' versi italiani si possa applicar tutto ciò che Darwin dice degl' inglesi; giacchè un buon lettore legge con diversa misura di tempo i differenti versi; e la natura stessa delle varie loro specie ti sforza, che non te n'avvedi, ad affrettare la pronunzia o ad allentarla, a unire insieme a riprese più o meno sillabe, a far certe pause o a scorrere senza interruzione, secondo i diversi metri e le loro varietà rispettive di tessitura. Ed è appunto in conseguenza di questa proprietà del nostro verseggiare, che li abili poeti esprimono i loro pensieri pinttosto in un metro che in un altro, ed accozzano spesso volte insieme differenti specie di versi. Intorno a questo argomento dovrebbero porre attento studio i dotti maestri di cappella; e allora non li vedremmo adattare che un dato tempo

a ciascun metro, schivando così il pericolo di dover far correre zoppiconi i più bei versi, con inevitabile strazio de' buoni orecchi. (Vedi Darwin, *Zoonom.*, T. II, pag. 115 e seguenti, e la nota del Trad. a pag. 302; — Blair, *Lezioni di Retorica*, T. III, lez. I, — *Dissertazione dell' Abbate Venini su i principj dell'armonia musicale e poetica*). (*Il Trad.*)

(**) Io temo assai che li sforzi che si fanno dagl' uomini per aumentar le fonti del piacere e per migliorarne le usate, non debbano infine essere seguiti da opposto effetto. Il piacere è ristretto entro certi confini; e come più tosto ei n' esce fuori, subentrano i suoi antagonisti ne' suoi dominj. Il nostro sensorio non è capace di molte sensazioni simultanee ed egualmente intense; ed oltrechè le più deboli sono sempre più o meno rintuzzate dalle più forti, queste ancora perdono in intensità tutti que' gradi che si vanno elidendo con le stesse più deboli; e benchè pajia che la combinazione di alcune dolci sensazioni accresca diletto, tuttavia, dove questa combinazione non sia con geloso riguardo esercitata, ella stanca alla fine i sensi e li riduce alla necessità d'altre sensazioni ancor più forti per ridedarli; di modo che, quando è esausto ogni genere di sensazioni universalmente giudicate gradevoli, si cerca da ultimo il piacere in mezzo all'orrore, al delitto, alle sozzure. Di qui si spiega il giornaliero fenomeno di vedere i grandi libertini brutteggiare a fianco delle più sucide cantoniere; come pure

ne risulta che al solo Nerone, o ad altr' uomo a lui simile, si convenia l'immaginare il famoso festino ch'egli diede, al dir di Petronio, su 'l lago d'Agrippa. Ma Omero, grande conoscitore dell'umana natura, allorchè ne vuol dipingere Giove godente con Giunone il più dolce di tutti i piaceri, non lo colloca già nella sua regia circondato da abbagliante luce, in mezzo al rumore di suoni e di canti festivi, ma ci descrive la celeste coppia abbracciata là in vetta all' Ida, lungi al guardo de' Numi e de' mortali: azzurra nube asconde i riti d'amore; gigli e viole forniscono i divi sposi del talamo onde fornir sogliono i semplici pastori; e solo un lieve garrir d'aure e di frondi, e un lene gorgogliar di ruscelli rompe alquanto il placido silenzio che regna fra quella solitudine. Ora da quanto si è detto apparisce che a produrne piacere intenso, e a non esaurirne tantosto la sorgente, è uopo d'occupar soavemente un solo senso, lasciando riposare, per quanto è possibile, li altri; bene intendendo che se lo stesso concorso simultaneo di dolci sensazioni nuoce al fine prefisso, tanto più sono da schivare le disagiatevoli. (*Il Trad.*)

(***) Ognun vede che quanto dice Darwin in favore della lingua inglese, è parimente applicabile all' italiana, la quale poi in dolcezza di suono le è incomparabilmente superiore. Nondimeno il *Naufragio* personificato, come si vede da' versi riferiti,

- All'erte rupi e al dubio lido intorno
- Bianchi i flutti si volgono, e *Naufragio*
- Guata a la terra ».

il *Naufragio*, io dico, così personificato, non troverebbe molta grazia fra noi, senza ch' io sapia mostrarne la ragione; poichè s'altri stimasse ciò dipendere dall'essere il *naufragio* un oggetto da non si poter personificare in pittura, — condizione creduta necessaria da taluni a cosiffatte immagini —, all'opinione sua si opporrebbe il vedere che le *Lacrime*, per esempio, le *Preghiere*, la *Fuga*, la *Contesa*, ed altre simili cose che parimente non ponno ricevere forma animale dal pennello, per la ricevono dall'ardimento poetico, come si ammira in Omero e Virgilio, d'onde son passate con felicissimo successo ne' versi italiani. (*Il Trad.*)

AMORI DELLE PIANTE

CANTO QUARTO

AMPIO il Sol scopre omai l'aurea sua sfera,
A l'ocaso fiammeggia, e le cosparte
Nubi colora; su l'azzurra volta
Rifratta luce saettando sgorga,
E piega il vario-pinto arco nell'etra. 5

Al rosseggiante firmamento, in muta
Estasi, fisse la canora Diva
I fulgid'occhi; indi a più dolci toni
Temprò la cetra, e, l'armonia svegliando
Di più tenere corde, il labro aperse 10
A l'idalia canzon. Da lunghi intanto
Filari d'elci ritornar s'udia
L'argenteo suono, ed amorosa l'Eco
Lungo il suol bisbigliava: intento orecchio
Porse Lichfield da'sacri suoi frascati, 15
E plaudendo incurvò le altere vette
De' boschi, e scosse le sublimi torri.

Ninfa!, per te del nuovo dì non riede
Il raggio in ciel; l'aureo per te solstizio,
Ninfa, non arde! Tu pensosa muovi, 20
CEREA brillante, pe' l'fosco aere il piede,
Cercando alpestre asilo; e, al par vivace
Della surgente rubiconda aurora,
Con le belle tue forme a l'alta Notte
La fredda accendi stupida pupilla. 25

Ivi a l'Olimpo alzi le lunghe ciglia,
 Schiudi il bel labro, e sospirando esali
 I virginei tuoi voti; il bianco adocchi
 Zenit, i Soli annoveri che intorno
 Al polo ardendo rotano di lunge 50
 L'intatti fochi, od astro tu medesima
 Ben più lucente noti ove il gran Giove
 Su 'l cielo volge il folgorante carro. —
 Dolce vergin notturna!, intanto ch'ivi
 Soavi zefiretti a te lambiscono 35
 Con alito interrotto il niveo collo,
 E le ombrose dividono tue chiome,
 Brillar si mira a' fochi rai di Cintia
 Il morbido tuo seno, e porporina
 Farsi la calda gota. A te d'intorno 40
 Stretti in calca li attoniti pastori
 Stausi ammirando, e l'incantato campo
 Vegliano muti; stillano su 'l ciglio
 La lacrima secreta, o l'indolente
 Esalano sospiro, e inebriata 45
 Vanno dagli occhi tuoi gioja beendo.

In simil guisa quando pur d'azzurra
 Ombra o latteo chiaror la Notte pinge
 Le antiche di Nidvód brinate scene
 (Dove fra il cerchio delle intente Ninfe 50
 Mundi, partendo, a l'echeggianti valli
 In alto e dolce suon disse l'addío),
 Con passo misurato inceder suole
 La gran Lamia reina; agita in fronte
 Le altere piume, e sfavillando lustra 55
 I prati; guida a' verdi lecci intorno
 Lo scherzoso suo coro, e picciol'orme
 Stampano in giro il suol: d'argentee voci
 Suona ogni fonte, ed in più vivi accenti
 Della Notte gorgheggia il caro augello. 60

Pria che il bell'occhio d'adamante inchini
 Su 'l purpureo oriente il lucid'astro

Messaggere dell'alba, la pudica
 TROPÉA si toglie dal secreto letto.
 Aureo al suo capo, quale a' Divi, intorno 65
 Tremola un cerchio; e pe' notturni campi
 Con amoroso piè sieguon, vegggiando,
 Otto garzoni la virginea luce:
 Scherzano a lei l'elettriche faville
 Su le forme vezzose, e fredda in mezzo 70
 Ella pur muove a la lambente fiamma.
 Tal la luciola splende (allor che il sole
 Declina), e il tenebroso aere ingemma
 Di fosforica lamp; e tal su lenta
 Palude o stagno d'improviso errando 75
 Lucide svian traditrici strisce
 L'incauto piè del peregrin ramingo.
 Non altramente, o Assiria, allor che l'empio
 Tuo Re superbo a l'Idol suo tre in voto
 Umane ostie sacrava, ampia fu vista 80
 D'arido abete e resinoso pino
 E sulfureo carbone ergersi pira
 A l'aurea effigie innanzi. - Alto le fiamme
 Muggiano serpeggiando; alzansi e scendono
 Vasti d'intorno mantici anelanti; 85
 Soffiano ferree nari; più e più rosso
 L'igneo diluvio svolgorando sgorga,
 E settemplice vampa arde e roventa
 La bianchita fornace. - Allor per entro
 A l'infocati vortici il gran Sire, 90
 In sua terribil meraviglia, fisse
 Li occhi abbagliati. - « Eccoli!; il piè disciolti
 E le man, tutti e tre di mezzo a l'ira
 D'orrido incendio, non fumanti il crine,
 E co'sandali intatti....Che!, novello 95
 In peregrine angeliche sembianze
 Scende garzone, e, più della medesma
 Luce splendente, lor s'appressa! Innocue
 A' loro passi arretransi le fiamme,
 E lenti nell'ignívoma bufféra 100

S'aggiran pure!...» - Ei disse; le pentite
Braccia al cielo protesc, e, genuflesso,
Al suol piegò la coronata fronte.

Là, *due* Ninfe germane, le vezzose
Avene, guidan le lanute torme 105
Per li campi del Tida; a le sue sponde
Rose da l'aque lievemente il piede
Movono intorno, e con argentea lingua
Ne destan l'Eco; o ver, come soave
Inspira Amor, da la forata canua 110
Traggon co'labri e con l'esperte dita
Note conformi a'casti lor desiri.

Dolce Eco!, la vocal tua conca dorme
Ov'alto sopra la vallée profonda
Pende quest'arco informe, 115
Mentre del Tida l'onda,
Riverberando il sole, i tuoi selvaggi
Greppi marezza con danzanti raggi?

Deh! penetrar non possano qui mai
Aspri clamori, o strepito di corno, 120
O di veltro alti guai;
Nè cruda belva intorno
Erri a mezza la notte, úluli cupi
Insegnando a le tue querule rupi.

Tu propagar per queste valli quete 125
Dèi l'inculta canzon che il pastorello
Su la sera ripete,
Mentre il tenero augello
Caro a la Notte là da l'alte fronde
Orecchio porge, e a' metri suoi risponde. 130

E se, com'io, vergin d'amor ferita
Mai venisse a cantar li affanni suoi
A l'ombra tua romita,

Voi, balze amiche, voi
 Lusingatele il sen con mutua, in dono, 435
 Simpatia tenerissima di suono!

Il covaute alcione intanto pigola
 Da' ricurvi salceti; i cigni avanzansi
 Fendendo il vitreo mar; per l'aere attonite
 Sovra librate penne in cerchio volgonsi 440
 Le allodolette; e li aghironi taciti
 A l'agreste canzone orecchio porgono. -
 Tre pastorelli d'un bel faggio a l'ombra
 Intrecciano di fior' serti rivali
 Per le canore verginette; incisa 445
 Da le lor mani in ogui liscia scorza
 La mistica d'amor cifra tu miri,
 O ver segnato nella bianca arena
 Il caro nome. Verde cresce il faggio,
 E le cifre, allargandosi, più grandi 450
 Fansi con esso: tal di vivo Amore
 Spandonsi i germi tenerelli. L'una
 Spinge l'altr'onda, e al lito giunta rade
 Le imprresse note; tal via via le molli
 Si struggono d'Amor forme neglette. 455

Ampia al suol d'Asia region dà fama,
 CHINA nomata: in lungo ordine altero
 Fin da la più remota alba del tempo
 Tutti mostra i suoi Re cari a la patria;
 Da clima a clima in su deserte sabbie 460
 E profondi borroni ed ardue vette
 Stende solido muro; alto a l'intorno
 Di squille orna e di draghi le murrine
 Fulgide torri e i serici palagi
 E le arcate pagodi; ampj deduce 465
 Fertili rivi, e mille lava e mille
 Genti diverse; tutte ara e sementa
 Le sue foreste, e popola i suoi flutti. -
 Questa è la patria u'trac la bella CANAPA

- L'utile vita. A tardi passi e lenti 470
 Ella misura la ventosa piaggia,
 E le fluisce fra l'esperte dita
 Scarmigliata conocchia; or piega a manca
 L'eburneo collo, e in pafie curve tragge
 Le cerulee sue fila; ombrosa ondeggia 475
 La cigliata palpébra su'l torto occhio,
 Arde la rosea gota, e il bell'orecchio,
 Nudo, al partirsi delle ciocche, appare:
 Or con leggiadra flessione alquanto
 Piegasi a dritta; accoppiansi veloci 480
 Li stami, e pende carolando il fuso. —
Cinque adescati pastorelli a guardia
 Vegliano della Ninfa, e a muta a muta
 Loro arde il petto la beltà di lei,
 E la grazia li molce: ella a ciascuno 485
 Con un blando sorridere si curva
 Amabilmente; i teneri sospiri
 N'ascolta, e il fuso rotear fa intanto.
 Così non men quando di luce e d'ombra,
 Concordevol contrasto!, intarsia Cloto, 490
 Bicca lo sguardo, il mischio fil di vita
 Che incessante s'allunga d'ora in ora,
 E che la culla con l'un capo tocca
 E con l'altro la bara, — ove ridente
 Volga Fortuna la incostante ruota, 495
 Il girevole fuso offre di molli
 Sete carico il grembo; ma se amico
 Attorce Amor con pargolette dita
 Li scorrevoli stami, e co'bei labri
 Rogiadosi li asperge, allor dispiega 200
 Tinte di cielo ogni matassa, e tutto
 D'oro sfavilla il serico tessuto.

Brillando arde GALANTA, il viso tinta
 Di bel rossore, e sciolgousi le nevi
 Da'suoi premmute leggiadretti passi. 205
 Su bianchi poggi e rilucenti prati

E tacit'onde la scherzosa tragge
 Sei rivali pastor; con dolce e mite
 Voce del tardo giungere garrisce
 A Primavera; impon che la raccolta 210
 Ala dispieghi il dormiglioso Zefiro;
 Sveglia il rauco cuculio entro la buja
 Sua cava; omai fuor della tomba chiama
 L'ébete ghiro; d'allegrar fa cenno
 Al muto pettirosso il germogliante 215
 Bosco, e invita la querula colomba
 Dolci note a temprare in suon d'amore.

O Primavera!, omai BÉLLIDE lieta
 Con l'armonica tua lingua e co'l proprio
 Tuo sì dolce sorriso i figli chiama. 220
 A cavalcion di lieve canna ognuno
 Spiane i miti guardi, e sovra il piano
 Il cherubico stuol vispo s'aggira;
 Con infantile meraviglia or stendono
 A la lumaca sdruciolante il dito, 225
 E le occhinte sue corna e il pinto usbergo
 Mirano intenti; or cacciano con lesto
 Passo e con allargate avide braccia
 Di fiore in fiore e via di prato in prato
 La posante farfalla; o verdi salci 230
 Co'l ridolente tamarisco intrecciano,
 E con esso la smorta primoletta
 E l'azzurro giacinto; e, per man giunti,
 In bell'ordin procedono festosi
 L'innocenti a depor serti votivi, 235
 Ridente Maggio, a l'ara tua d'intorno.

Per le idalie selvette in simil guisa
 Si diporta la Dea, seco adducendo
 L'oricrinita degli Amor famiglia.
 Altri di loro, vigorosi e baldi 240
 Da fiammante fornace in terree forme
 Versano il rosso aciar; l'un con la calda
 Forcipe volge la rovente massa

Sovra incude sonante, ed il temuto
 Strale figura con vulcanic' arte; 245
 Questi n' aguzza l'uncinato capo
 A volubil diaspro, indi la punta
 Merge in tosco per l'alma; e quegli impenna
 Di candid' ale ogni polita freccia,
 O l'arco tende repugnante al nervo. 250
 Lo stuolo intanto de' minor germaui
 Torce con mano affaccendata, e stende,
 Lieve aleggiando, floridi vincigli,
 Di ramo in ramo; o l'aurea mosea impiglia
 Entro seriche reti; o ver spaventa 255
 Il nero scarabéo, mentre per l'aure
 Alto si rota; i zefiretti invita
 A li olenti frascati, e con soavi
 Baci la vaga Primavera indugia.
 Ov' aspro e freddo al ciel s'erge l'altero 260
 Másson, portando infeste roeche in vetta,
 E quasi par che 'l rio Matlocco antico
 Con marmoree mascelle al piè sbadigli,
 E chini su la trepida Deriventa
 Silicei denti, in cupe ampie caverne 265
 Sotto il suol periglioso arde e fiammeggia
 Ceruleo zolfo, bollono ruscelli
 Imprigionati, e violenti a un tempo
 Da fessi greppi sgorgano e s'inalzano
 In spirali colonne atri vapori 270
 Assalendo le nubi; o, mentre surge
 Da imo e ondeggia vorticoso fuoco,
 Su mar lucenti di crosciente lava
 Soffiando vanno; in alto indi congesti,
 In torti rivi scorrono dal curvo 275
 Di Másson tetto, e squarciangli il gran fianco
 Di pirite coverto: a le sue grige
 Torri d'intorno, e giù per le merlate
 Sue mura cade il liquido tesoro
 Di rupe in rupe; e fra splendenti cave, 280
 E su coralli e pómicì e couchiglie

E cristalli via via serpeggia in letti
 Di stalattite; i verdi musehi incrosta
 E la selva intricata, e scintillando
 Tuffasi in grembo del paterno flutto. 285

Un sorridente garzonetto, - il florido
 Fuco -, presiede su la fervid'onda,
 E i meandri ne guida, e in lene suono
 Ne temprà il mugghio; in altri di natio
 Metallo ei canta a l'amorevol Eco 290
 Ch'ivi ha dimora, i suoi *secreti* affetti;
 Indi nel gorgo nebuloso immerge
 La bella fronte, e di soavi spirti
 I surgenti vapori empie e profuma.

Tale, ogni aurora, un Angelo, scendendo, 295
 Sovra le fonti di Betsàida un giorno
 Scoteva l'ali rogiadose; e mentre
 A le celesti tralucanti membra
 Ei fea lavaacro, salutevol possa
 Già penetrando le turbate linfe. 300

La gentil TRAPA, anfibia Ninfa, inalza
 Perlato il capo, dal prolific' alvo
 Del Nil surgendo: a lei bella rosseggia
 La vergin gota ed il modesto seno;
 Ma feda maglia d'intrecciate squame 305
 Deforma il resto; le anelanti branchie
 E le tremule pinne ella nasconde,
 E sovra il fiume dispiegar sol osa
 Le argentee braccia; lenta lenta intorno
 Muove, e l'eburneo collo intanto lava, 310
 Ed agita su l'onde il crin dorato.

Rapite intorno a lei *quattro* donzelle,
 Neréidi a le forme, in tondi balli
 Errando vanno, o scorrono lunghesso
 Il conscio fiume; or con giocoso balzo 315
 Tutte emergono a un tratto, alto battendo
 L'attonito aere con le molli penne,
 Or, giù calando, in un sol gruppo tuffansi
 Di sotto a' fiotti, e sferzano la spuma

Con lo sguizzar dell'ondulante coda: 320
 Su giù rotansi, arretransi, s'avanzano,
 Confuse in aria e in mar tesson carole,
 Piegan li agili capi, e, dolce li occhi
 D'adamante intendendo, incontro al sole
 D'instabili color brillauo adorne. 325

Quà volgi il piè. - Dove la Cordigliera,
 Cinta la cresta di vulcanie fiamme,
 Lunga versa di luce argentea riga
 Sopra i rivi di Plata, ed ampie schiude
 Surgenti ed auree cave, e nutre e carica 330
 De' suoi tesori immisurabil' onde, -
 Lieta in viso la bella OCIMA chiama
 Il leggiro suo carro, e al fioco lume
 Dell'incerto crepuscolo s'invola
 Da li adusti recessi. A lei fioria 335
 Sovra la gota il lusinghier colore
 Di giovenezza, e ne' belli occhi il dolce
 Sfavillava d'amor nascente raggio;
 E casta, pura, candida una zona
 D'argento ornava il tenero suo petto, 340
 Casto del par, del par candido e puro, -
 Ma già in scherzosi avvolgimenti tratta
 Da *quattro* pastorelli ebbri d'amore,
 Sopra fervide ruote ella via solca
 Le arene tinte del chiaror di luna; 345
 Sale la scabra rupe, ivi discopre
 Le pudiche attrattive, e fra le braccia
 I sospiranti zefiri si chiama.
 Ma l'aereo vapore, alto emergendo
 Da l'oceáno, a lei le belle irrorà 350
 Nitide forme, le odorate svolge
 Del crine annella, aspro di sale un velo
 Intorno avvolge a le raggianti meinbra,
 E, qual rinchiusa in limpido cristallo
 Diva reliquia, la Beltà sfavilla. - 355
 L'erba così che trae dal ghiaccio nome,

Di diafane borchie offre ingemmati
 I bianchi steli e le brinose foglie.
 E in simil guisa da le vitree corna
 E da li occhi di perla intorno slancia 360
 Mille color lo scarabéo dorato;
 Su 'l venticello della sera ei monta
 Con preste ali smaltate, ed in usbergo
 Adamantino, volteggiando, splende.
 Allor così che fragorosi tuoni 365
 Scoppiâr sovra Gomorra, e fiero urtando
 Svelse il tremuoto l'esecrate mura,
 A Lot rivolto e a la fedel mogliera
 Un Angelo lor ospite fea noto
 L'istante eccidio; e, la trepida Bella 370
 Con mano tutelar d'ivi traendo,
 « Fugite, o giusti (egli dicéa); lasciate
 Questi di tutte colpe orridi campi;
 Accelerate l'agil piè, nè indietro
 Volgere osate l'indugevol occhio. » - 375
 (Tal fu imposto ad Orféo, quando rapito
 A'suoi flebili modi il truculento
 Re della Notte, e mansuete fatte
 Le pallide fantasme, a lui fu dato
 Trarre la bella Rediviva al giorno.) - 380
 Tosto in ampie voragini la terra
 Spalancarsi fu vista, e in fiera pioggia
 Vampeggiar la tempesta, e sgominate
 Rovesciarsi le torri e le cittadi. -
 Quelli movono innante; alto da tergo 385
 Ruggia il terrore, ed angosciose strida
 Urlan nel vento. La gentil raminga,
 Oppressa allor da mille teme il core,
 Giù per le gote singhiozzando versa
 Un rio di pianto; e sì l'afflitto seno 390
 A lei squarcia ogni tenera memoria,
 Che, dimentica ormai del gran divieto,
 Ella si volge. - « Io manco!, io cado!, ah! lassa!;
 Gelide punte a l'ossa mie traverso

Scorrón qual lampo, trafigendo acute 395
 Il tremaute mio petto! Io gelo!, io gelo!....
 Giusto il Ciel guarda l'error mio; già sento
 Queste rigide farsi algenti membra,
 Ed in sale indurire! Oh non ancora
 Cedi, o mio cor, le moribonde fiamme!; 400
 E tu.... tu questo estremo.... estremo bacio
 Da me ricevi non più a lungo tua! »
 Sì disse, e più non disse. A quella vista
 Il buon consorte stese ambo le braccia
 A la salma impietrata; al petto strinse 405
 L'immoto sal; trepido pose il labro
 Su l'esanime neve, e pianse, e al muto
 Monumento di duolo il guardo infisse. -
 Non altrimenti allor ch'Enéa di mezzo
 Le iliache fiamme a'suoi omeri imposto 410
 Togliéa l'egro parente, e per man preso
 Adducevasi a fianco il caro figlio,
 Troppo lenti mutando i picciol' passi
 Rimase addietro la gentil Creusa,
 E fu da Morte in bujo eterno avvolta. - 415
 Fuor di via tratto, il pellegrin solingo
 Spesso calca co' l piè l'ampie ruine
 Ed i laghi di zolfo; e sovra biche
 Polverose e tra il fango e il nero asfalto
 Ode il raucò aghirone ove già stette 420
 Gomorra: quivi più e più volte ei chiama
 La sventurata coppia, ed al ciel volti
 Li occhi, e su 'l freddo cristallino avello
 Pensoso in atto il cubito posando,
 Dal seno esala tacito sospiro. 425

Di fulgida gorgiera e di leggiadra
 Ciarpa a rete adornata, e avvolta il seno
 In purpureo velame, ecco la bieca
 Ana increspa le ciglia, a gravi passi
 Misura i campi, al suol lunga una lancia 430
 Strascina, e ombrose in fronte agita piume;

Ma pur dolci d'amor escon faville
 Da l'occhio traditore, ed a le assunte
 Larve traverso la beltà traluce.

Tempo già fu che in non dissimil guisa, 435
 Allor che Alcide, cui domar non valse
 Rischio o fatica, confessò la dolce
 Possa del lusinghevole sorriso
 Di Dejanira, folleggiando chiese
 A lui la Bella del leon le spoglie, 440
 A le inette sue mani offrendo in cambio
 La muliebre conocchia. Al niveo collo
 Già ne si cinge la velluta giuba,
 E dinanzi abbassati infin su 'l ciglio
 I bifidi mustacchi, a l'agil busto 445
 S'adatta intoruo il setoloso manto,
 E su 'l morbido petto in croce affibbia
 L'ispide zampe. A la nodosa clava
 Indi piegando le tenere mani,
 Dal suol la inalza a stento, e la si reca 450
 Sovra l'omero imbelle. Allor più altera
 Muover fu vista, e strascicar su i prati
 L'ondoso lembo del vajato cuojo.
 Lupi, orsi, pardi a quella vista in fuga
 Abbandonaro le atterrite selve, 455
 E ringhiando tremâr Satiri e Fauni.

Questo è l'altier DĪANTO: ov'egli scorga
 Soavemente lampeggiar d'un riso
 La bella COMIOFILLA, avido il guardo
 Fisando, n'arde di vietate fiamme; 460
 E sì duolsi e sospira, che a pietate
 Move la Ninfa, e vincitor la piega
 Ad illeciti affetti, ond'è lor data
 Mostruosa progenie, erede a un tempo
 Dell'orgoglio paterno, e travisata 465
 Della rosea beltà tolta a la madre.

Allor così che fra li eóî boschetti
 Su tremul'ale l'usignuol vagheggia

La reina de' fiori, e a vol librato
 Soavemente gorgheggiando molce 470
 La vereconda Ninfa, ed i fragranti
 Spirti respira ond'ella olezza intorno,
 Mezzo-angel, mezzo-rosa, ecco un bel mostro
 Spunta, e già muove le sottili foglie,
 E l'aere tratta co' lucenti vanni; 475
 Le cosce ei mostra irte di lunghe spine
 E di muschio vestite, e con radici
 Che a un tratto son virgulti e sono artigli,
 S'abbarbica a la terra; a lui ricopre
 Verde corteccia l'aggrinzato collo, 480
 E serto fanno a la ricciuta fronte
 Pétali porporini; ogni fior apre
 Canori becchi, e l'incantato bosco
 Vocali allegran bottoncin' di rosa.
 Attonita la Sera alto sofferma 485
 La fulgida sua stella, e cheto orecchio
 Porge dal carro d'ebano la Notte;
 Su candid'ale discendendo intanto
 Fausi intorno le belle *Huri*, e rapite
 Beon le sonore e le odorifer' onde. 490

Come da l'urna d'ôr versa il solstizio
 Le fervid'ore sovra i bruni figli
 Ch'Africa nutre, e nullo agli abbronzati
 Suoi colli intorno venticello aleggia,
 Fuor dell'arso armattán che morte sparge 495
 Qualora soffia; - e quando nella polve
 Giacion là stesi i trafelanti pardi,
 E bavosi e aggruppati in dure spire
 Muojono li angui; - allor che li sfrondati
 Suoi boschi piange l'iracondo Atlante, 500
 E Gambia trema, che mancar si vede
 Li usati flutti, ed il contagio scorre
 Lungo le salse arene, e l'océano
 Volge su 'l lito il suo languente gregge; -
 La bella CUNDA, disadorna il capo 505

Delle ravvolte bende, e scinta il fianco,
 Sorride in mezzo a l'avvampante strage;
 Però che *dieci* gioveni fratelli
 Fanno riparo a l'anelante Ninfa
 Con lieve ombrello, o vero a lei d'intorno 540
 Con sollecita mano agitan l'aure.
 Libere le svolazzano le chiome,
 E, a lo scostarsi lor, nudo il sorgente
 Seno n'appare e la rivolta gota;
 E di seta un sottil manto (che, intorno 545
 A l'eburneo suo collo con fermagli
 D'oro affibbiato, sinuoso ondeggia)
 Mentre a lei fosco-trasparente scherza
 Su le nitide forme, e i bei tesori
 Asconder sembra, traditor li svela. 520

Là dove freddo da ben cento rupi
 Deriva il Gange i riboccanti fiotti
 A' suoi torridi prati, e innanzi scorre
 Con bel riflesso a ricche ampie pagodi
 E lunate moschée, lieve galleggia 525
 Soavemente garrula NĒLUMBA,
 Ed applaude a' suoi liti, e con le fresche
 Aure ragiona, e spazïando invoca
 Li Echi a lui fidi, e pénetra co'l canto
 L'onde canute. - Mentre a lei d'intorno 530
 Porgendo orecchio scherzano i suoi vaghi,
 E su 'l liquido pian veglian custodi
 Di sì cara beltà, tratte a la ripa
 Le tigri affisan mitemente il guardo, -
 Di pascolar dimentico si posa 535
 Il bufalo cornuto, - ed a' nativi
 Boschi tolto l'attonito elefante
 Tende il patulo orecchio, e guarda i flutti.
 Meravigliando in taciturni armenti
 Si lavano le foche, o le viscoso 540
 Fronti crollan su l'aque; alto si rota
 Con placid'ala lo sparpiero intento,

E connivendo il crocodilo assonna.

Ov' alto sopra il gelido oceano
 E 'l suol nevoso il nordic' astro guida 545
 I suoi seguaci, l' orizzonte albeggia
 Di lattea luce, e della luna al raggio
 Brilla ogni monte. Immani ispide forme
 A quel barlume su le peste nevi
 Erran tacite e lente; e tratto tratto 550
 Sotto i lor piè con orrido fragore
 Degl' irti ghiacci squarciansi le falde,
 Ed intronano il ciel. - Come ivi l' ale
 Cariche di brina il senil verno scuote,
 E tardo cede a primavera il regno, 555
 Colpiti li occhi da vivaci dardi
 Di sfolgorante intorno argentea luce
 Fugono in negre lamentose torme
 Li abbarbagliati démoni notturni. -
 « Deh ti sveglia, amor mio! (dolce allor esclama 560
 L' invaghito *LICHENE*); ah stendi omai
 Le sì belle tue membra, alma donzella!
 Surgi; schiudi le tenere palpébre
 A lo spuntante raggio, e co' bei labri
 Di rubino saluta il dì che riede. 565
 Già il bianco monte in torrenti giù versa
 Lo squagliantesi incarco; già la gleba
 Verde germoglia, il fior purpureo sboccia,
 E il francolin tripudiando tratta
 La torpid' ala, e, sopra il venticello 570
 Salito, scherza lascivetto in alto.
 Surgi!; vieni a mirar come frondeggia
 La riscossa foresta, e i nostri amori
 Sotto l' ombra celiam d' amiche rose. »

Mentre di sovra a' queti laghi tremola 575
 Dell' alta notte l' usurpato raggio,
 La gentil *ECA* impaziente volge
 Li occhi al lucido spazio, e tutte esplora

L'onde fugenti: abi lassa, invan!; chè tutte
Senza carco via via rotansi al lido. 580

Ma fosca in mezzo a la lontana spuma
Alfin ravvisa una surgente macchia.....

È desso!, è desso!, grida tosto, e intanto
Ch'ei d'ambo i lati con robuste braccia
Percote i flutti e li respinge, e fende 585

Co'l petto in alto l'agitato lago,
La Ninfa piega il bel ginocchio, e preme
L'umide arene, e leva i fulgid'occhi,
E protende le palme. - « È desso, è desso,
Mia vita, mio signor, dolce amor mio! 590

Dormite, o venti!; - onde, restate!; - intorno
A la sua fronte svolazzar vi piaccia
Fidi alcioni!; - e voi fategli, o cigni,
Con le spiegate galleggianti piume,
A le braccia sostegno! » - E ciò dicendo, 595

Con sollecito passo ardita affronta
I gorgoglianti fiotti, e per l'ondoso
Piano riscontra il rifluente amico.
Sciolta a lei nuota la cerulea veste
Su per l'aque, e la limpida corrente 600
Trasparir lascia le sue nivee membra.

Tal da sublime torre ondi-cerchiata,
A l'ocaso, la bella Ero mirava
L'infragentesi mare; in alto appesa
Fida lucerna, astro nocchier d'Amore, 605

Su le rocce spandéa fioco barlume;
E l'amante fanciulla genuflessa,
Dietro spiegando a la tremula fiamma
Il curvo manto, le facéa riparo
Contra il vento nimico: ardenti voti 610

Porge fra tanto a la sua Diva, e guida
Su per li gonfi tenebrosi flutti
L'audace suo Leandro..... A lui già spreme
La molle chioma, già gli scalda e terge
Il nudo petto, e fra l'avide braccia 615
Tutto anelante l'amador si stringe.

Alto in ampie caverne la pudica
 TAUFFELIA, prole della Terra, alberga,
 Dolce ognor sorridendo; e sovra ordite
 Di molle amianto risplendenti còltrici 620
 S'offre a lo sposo suo, germe di Gnomi,
 Confessando l'amore onde tutt' arde.
 Da l' alto a lei su 'l talamo beato
 Pendon vivi diamanti, e multiformi
 Di bell' oro diramansi disegni 625
 Sovra il ciel di cristallo; ardon cerulei
 Zaffiri a piè, rosseggiando rubini,
 E lo smeraldo umil vibra a l' intorno
 Verde splendor; cerchio a la volta fanno
 Lucidi lapislazuli, e di pinte 630
 Agate appare intarsiato il suolo.
 Caldo ruscello in lucicanti righe
 Con grato mormorio lunghesso cade
 Riflettenti pareti; e mentre vispi
 Amori scherzan su candide piume, 635
 E a l' agitar delle facelle spargono
 Celeste giorno, ad intervalli s' ode
 Il dolce suono dell' eolie corde,
 E l' Eco impara nelle arcate grotte
 Ténere a replicar voci amorose. 640

In morbida lanugine corcata,
 La vezzosetta CAPRIFICO alberga
 Entro ceruleo frutto, ove la chiuse
 Magico carme. - Tal pure in silenzio
 Dorme il curculio in tenebrose celle 645
 Di cava noce; alfine un dì pertugia
 L' arcata scorza con eburneo rostro,
 E sovra membranose ali s' invola
 Da l' angusto abituro. - E tale in nido
 Di musco ordito il picciolo fanello, 650
 Sotto il materno sen destato in vita,
 Lieto garrisce nell' aperto guscio,
 E fuor tosto balzando agita a l' aura

Le nuove piume, e modular s'attenta
Teneri metri..... Ma l'errante ingegno 655
Ove me porta a volo? - Ecco non pria
La vaga Ninfa il talisman percuote,
Al sen chiamando l'incantato Silfo,
Suo dolce sposo, che l'aereo sire
Tosto cavalca l'agile zanzara, - 660
Con lieve briglia, opra d'Aracne, guida
Il volante destriero, - e giù si cala
Per vitree scese d'invisibil etra;
Sovra spiegate placid'ali ei fende
L'aere cedente, saettando i flutti 665
Come raggio di sole; e nel secreto
Suo tetto cerca l'indulgente Bella.

Così per mezzo ad ogni corpo slancia
Elettric'aura con repente impulso
La sottil vampa. E così pur si volge 670
Magnetic'ago impaziente al polo,
Benchè surgan di mezzo ardue montagne,
Ed immenso ocean rotoli l'onde.

Dove a le calidonie Orcadi intorno
Bianchi torrenti con perpetua rabbia 675
Scavan mugghiando l'imminente lito,
Ampia e buja caverna in arco piega
Le marmoree sue braccia, ed alto in aria
Pende su'l mare: al ponderoso tetto
Quà e là sostegno di sè fanno antiche 680
Di basalto colonne, immerse il piede
Nel girevole flutto; a' susurranti
Merli traverso, e a l'atre mura intorno
Rauchi soffiano i venti, e fervon l'aque
Abbarbaglianti. - L'invaghito Bisso 685
Con la florida sposa ivi apre a l'aure
Le glauche vele, e lo spumoso mare
Affronta audace. I foschi fiotti indora
L'idalia stella, e scintillando guida
Al secreto covil la fida coppia 690

A lei devota: agili Amori intorno
 Al letto nuzial agitan l'ali,
 E le pudiche Oceanine agli occhi
 Fansi, arrossendo, delle palme un velo.

Dove irrigata da le gelid'onde, 695
 E da boschi ricinta, obliqua piega
 La verde valle ad incontrar del mare
 I salsi flutti, sovra cui splendendo
 Versa il meriggio tremule scintille,
 Il PROTEO AMANTE supplicando s'offre 700
 A la lepida sposa; e vincer pensa
 Della Bella il rigor, mille assumendo
 Forme, sì ch'ora in su l'arena scherza,
 Or fra nuvoli tresca e fra procelle.
 Ecco, volto in delfin, nell'onde i fianchi 705
 Scagliosi lava, e su la curva schiena
 Si trae l'allegra forosetta; e quella,
 Mentr'ei spazia a di lungo, alto percote
 Il cembalo sonoro, e l'oceano
 Meravigliando le sue note ascolta. 710
 Ma già i sembianti di macchiato pardo
 Ei toglie; a' passi della Bella intorno
 Ruzza e corvetta, ed i viali guarda
 A lei più cari; accarezzato, preme
 La man di lei con bianchi denti, e mite 715
 Su 'l sen le steude la velluta zampa:
 Con nivee dita la furbetta intanto
 Stringe serici nodi a lui su 'l tondo
 Muso, e d'un suo sottil nastro lo imbriglia.
 Quale un cigno, per fine a l'aere egli apre 720
 Le piumate sue vele, e altero innanzi
 A' ventilanti zefiri trascorre.
 Paga la Ninfa su 'l fiorito margo
 Con mano lusinghiera a terra volge
 L'aleggiante suo drudo; e quei, girando 725
 Il rilucente sinuoso collo,
 Imprime a lei con porporino rostro

Tencri baci su l'ardente gota;
 Li ampj vanui dispiega, erge superba
 D'ebano cresta, e omai la non più schiva 750
 Consorte al sen lanuginoso ei preme.

Compagne a *cento* pastorci leggiadri
 Fausi *cento* fanciulle, e loro a scorta
 S'offre il tenero ADONE: a coppia a coppia
 Lungo sacre selvette i lecti amanti, 735
 In vago procedendo ordine, al tempio
 S'avvian d'Imene; idulio mirto ombreggia
 A' sorridenti gioventi la fronte,
 E vela un serto d'olezzanti rose
 Il virgineo rossor delle donzelle. 740
 Lievi i Piacer con lucicante piede
 Seguono il coro, e, saltellando in giro,
 Sciolgono a l'aure la canzon giuliva.
 Folto intanto drappel di lieti Amori
 Contra i facili cor lanciano a gara 745
 Promiscue frecce dal sonante nervo;
 Dolci susurri sibilando svolano
 Su leggerissim' ali, e di traverso
 Fuge da l'occhio lo scaltrito guardo.
 Ma infine giunti li esultanti sposi 750
 D'Imene a l'ara, e umilmente chini
 Su 'l pio terren, con mormorante labro
 Giurano il voto infido: allor lo Dio
 Licenzioso impalma loro e stringe
 Le miste mani, ed in lascive accoppia 755
 Nozze comuni il meretricio stuolo.

Sì pure, là di mezzo a l'onde australi,
 Vezzi e sorrisi, e s'altro egual v'ha dono,
 Agli Otaïti Venere comparte;
 Di sua serica rete la beata 760
 Isola copre, e tutte leggi Amore,
 Quelle ne toglì di natura, irride.

Quì la Diva cessò: plaudendo i lieti

DARWIN, *Amori delle Pianta*.

Zefiretti strisciâr le mute fila
Con le piume ondegianti; alto i rapiti 765
Silfi levârsi in garruli drappelli,
A sè facendo delle molli nubi
Guanciaie, e tenda degli aerei strati;
Ritrosi i Guomi a la terrestre stanza
Si rifugiro; e abbrividato chiuse 770
Ogni fioretto le vellute bocce.
Lieve in punta di piè quindi appressando
Chinò la Notte su 'l discorde plettro
La bruna orecchia; di lucenti stelle
I taciti ingemmò campi dell' etra, 775
E replicar le favolose pene
A' suoi cantori usignoletti impose.

FINE.

NOTE AL CANTO PRIMO

(NB. Le Note del Traduttore sono chiuse fra parentesi, e segnate in fine con un T.)

(Pag. 5, v. 2. — *Silfi lieve-aleg-gianti*, ec. — Tanto i Silfi, quanto i Gnomi, sono Genietti invisibili che suppongonsi da' poeti presedere alle operazioni degli elementi, giacchè è probabile che questi fossero originalmente i nomi delle figure geroglifiche degli elementi stessi. — T.)

Ivi, v. 18. — *Ottien mercede de' suoi casti affetti!* — Linnéo, celebre naturalista svedese, ha dimostrato che tutti i fiori contengono famiglie di maschi o di femine o d' ambedue i sessi, ed ha costrutto su le lor nozze il suo impareggiabile sistema di Botanica.

(*Ivi*, v. 19. — *il freddo Galanto*. — È questo il *Galanthus nivalis* di Linnéo, il primo fiore che comparisce dopo il solstizio d'inverno. Se ne può vedere la descrizione nel Canto IV, v. 203. — T.)

(*Ivi*, v. 21. — *la Primoletta*, ec. — Vocabolo da me coniato sn'l latino *Primula*, giacchè non mi garbeggia-va punto il nome triviale di *Primavera*. — T.)

(Pag. 7, v. 63. — *Su leggerissim'ale di farfalla*. — Verso tolto al Parini nel *Matino*:

« *Mille d'intorno a lui volano odori
Che a le varie manteche ama rapire
L'auretta dolce, i attorno a i vasi ugnendo
Le leggerissim' ale di farfalla.* »

Il testo dice *ale di ragnatela* [cobweb wings]. — T.)

Ivi, v. 66. — *CANNA*. — (*Canna indica* L.) Canna, o Canna d'India. Ciascun fiore contiene un maschio ed una femina. Questa pianta ci vien recata dalle regioni calde dell' Asia e dell' Africa entro le nostre stufe, e porta un bel fiore chermisi. L' Indiani si servono de' suoi semi per sostituirli alle palle d' arme da fuoco; all' incontro in alcuni paesi catolici si suole infilarli a uso di rosario.

Ivi, v. 75. — *CALLITRICHE*. — (*Callitriche verna* L.) Questo fiore contiene nn maschio e due femine. Le foglie superiori crescono in forma d' una stella: ragione per cui dal Ray e da altri si chiama *Stellaria aquatica*.

I suoi gambi e le sue foglie galleggiano da lontano su l'aque, e non di raro sono per modo intrecciati insieme li uni con le altre, che vi si può commodamente passeggiar sopra. Il maschio vive talvolta in un fiore separato.

Pag. 7, v. 87. — COLLINIA. — (*Collinsonia canadensis* L.) Due maschi, una femina. Ho recentemente osservata una circostanza singolarissima in questo fiore: ciascuno dei due maschi sta molto lontano e diverge assaiissimo dall'altro; e la femina si piega fino a giungere a contatto con uno di essi, ma dopo alcun tempo lo abbandona, e si applica all'altro. Egli è probabile che l'una delle antere maturi prima dell'altra. Vedi le Note sopra la *Gloriosa* e la *Genista*. Le femine nella *Nigella* sono altissime in confronto de' maschi, e, piegandosi sopra loro in giro, danno al fiore una total rassomiglianza con la *Corona reale*. La femina dell'*Epilobium angustifolium* s'incurva giù fra i maschi per molti giorni, e si rialza subito ch'ella è fecondata.

Ivi, v. 94. — MELISSA. — (*Melissa officinalis* L.) Ciascun fiore contiene una femina e quattro maschi, due de' quali sono più alti; il perchè questa classe è chiamata *didinamia*, o sia *due poteri*. Ho osservato nella *Balota*, e in altri fiori di questa classe, che i due stami o maschi inferiori arrivano alla maturità prima dei due più alti. Dopo che questi hanno versato il loro polline, si rivolgono in fuori; ed il pistillo, o sia la femina, continuando ad innalzarsi un pocolino, si applica agli stami superiori. — V. *Gloriosa* e *Genista*.

Tutte le piante di questa classe le quali hanno i semi nudi, sono aro-

matiche. Il *Maro* e la *Nepitella* formano particolarmente le delizie de' gatti; pare che niun altro animale fra i bruti si diletta d'alcun odore, da quelli in fuori del loro cibo o della lor preda.

(Pag. 7 e 8. — Il Traduttore ha fatto alcuni cambiamenti di luogo in riguardo alle descrizioni della *Genista*, *Melissa*, *Meadia*, *Curcuma*, *Alcea* ed *Iride*, e le ha collegate insieme con tenui nodi, per esser queste descrizioni troppo brevi da restar disgiunte. — T.)

Pag. 8, v. 99. — GENISTA. — (*Genista* L.) Ginestra. Dieci maschi e una femina. I maschi sono generalmente uniti al fondo in due serie; ondechè Linnéo ha chiamata questa classe *diadelfia*, o sia due fratelli; nulladimeno nella *Genista* sono uniti in un fascetto solo. I fiori di questa classe son detti papilionacei per la loro simiglianza a una farfalla, come si vede nel fiore de' piselli. — Nello *Spartium scoparium*, o Ginestra comune, ho recentemente osservata una curiosa circostanza: i maschi, o sia li stami, sono distribuiti in due fascetti, l'uno de' quali s'innalza sopra l'altro d'un quarto di pollice; il fascetto superiore non può arrivare alla maturità così presto come l'inferiore; e lo stimma, o sia il capo della femina, trovasi tra il fascetto superiore, o sia immaturo; ma non prima il pistillo ha tanto acquistato d'ingrandimento ch'è possa dischiudere la carena, e' si ritorce all'istante come un corno da caccia, e inserisce il suo capo, o sia lo stimma, nell'inferiore, o sia nel fascetto maturo de' maschi. Il pistillo, che è a dir la femina, continua ad allungarsi, e in pochi giorni arriva di nuovo a porsi in mezzo al fascetto

superiore pe'l tempo della sua maturità. Chi voglia convincersi di questo fatto meraviglioso, non ha che ad aprir la carena de' fiori di ginestra innanzi che si sieno schiusi spontaneamente. Vedi le Note sopra la *Colinsonia*, la *Gloriosa*, e la *Draba*.

Pag. 8, v. 104. — MEADIA. — (*Dodecatheon Meadia*.) Cinque maschi e una femina. I maschi, o sia le antere, si toccano l'uno con l'altro. La bellezza straordinaria di questo fiore indusse Linnéo a dargli un nome esprime le dodici divinità; e il Dott. Mead a decorarlo del proprio. Il pistillo è molto più lungo degli stami; quindi i peduncoli de' fiori sono elegantemente curvati, affinchè lo stimma possa pendere all'ingiù e ricevere la polvere fecondante delle antere. E i petali sono così vagamente ripiegati da impedir che la pioggia o le gocce della rugiada discorrano giù e lavino via cotesta polvere prematura, mentre che la espongono alla luce e all'aria. Subito che sono formati i semi, si erigono tutti i peduncoli per impedire che non vengano a cadere, e non abbia così il fiore a perdere di sua bellezza. È questo un effetto meccanico?, o pure indica egli un istinto vegetabile per la conservazione della specie? — V. le Note all' *Elce* ed alla *Gloriosa*.

Nella *Meadia*, nella *Borago*, nel *Cyclamen*, nel *Solanum*, e in parecchie altre, i filamenti sono cortissimi in paragone dello stilo. Quindi necessariamente avviene: 1.º che li stami sieno forniti di lunghe antere; 2.º che si allunghi e pieghi il peduncolo, acciocchè il fiore possa pendere in giù; 3.º che s'incurvino i petali; 4.º che tali peduncoli si erigano allorchè il germe è fecondato. Noi possiamo

da ciò dedurre che tutto questo apparato si poteva risparmiare, se i filamenti soltanto divenissero più lunghi, e che perciò in simili fiori i filamenti sono le parti più costanti; e che quindi la loro lunghezza, rispettivamente allo stilo, porgerrebbe un contrasegno più certo del loro carattere generico.

Ivi, v. 113. — IRIDE. — (*Iris L.*) Tre maschi, una femina. Alcune specie d' *Iride* hanno un fiore vagamente screziato; il largo stimma, o capo della femina, copre i tre maschi, contrafacendo un petalo con le sue divisioni.

Nell' *Iris persica* l'estremità del petalo inferiore è porporina, con orli bianchi e strisce ranciate, e s'insinua, per così dire, nella bocca del fiore a guisa d'un insetto; co'l quale inganno ella probabilmente nel suo clima natio impedisce che un insetto simile non la depredi del suo miele. Li orli del petalo inferiore si combaciano con quelli del superiore: il che giova a far sì ch'egli non si apra soverchiamente durante il giorno, e lo facilita a rimettersi nel primiero stato alla notte; come pure ne viene esclusa la pioggia, mentre n'è ammassa l'aria.

Ivi, v. 116. — ALCEA. — (*Alcea rosea flore pleno*.) I fiori doppi, di cui tanto si dilettono i fioristi, sono da' Botanici tenuti per mostri vegetabili. In varj di questi i petali sono moltiplicati tre o quattro volte, ma senza escludere li stami; quindi producono alcuni semi, come nella *Campanula* e nello *Stramonium*; ma in altri i petali diventano così numerosi da escludere totalmente li stami o maschi, come nella *Caltha*, nella *Peonia* e nell' *Alcea*; questi non

producono semi, e sono chiamati eunuchi. — *Phil. Botan.* N. 150.

Questi mostri vegetabili sono formati in varie guise. 1.° Dalla moltiplicazione dei petali e dalla esclusione de' nettarij, come nel *Delphinium* (Larkspur). 2.° Dalla moltiplicazione de' nettarij e dalla esclusione de' petali, come nella *Columbina*. 3.° In alcuni fiori crescenti a parasole (*florum cyma*), i fiori a forma di ruota che si trovano nel margine, sono moltiplicati ad esclusione de' fiori a forma di campana che trovansi nel centro, come nell' *Ebulu* (Gelderrose). 4.° Dall'allungamento de' flosculi nel centro; la *Margheritina* e la *Matricale* ne somministrano esempj. Circa ad altri generi di mostri vegetabili vedi la Nota alla *Piantagine*.

Il periantio non si cangia in fiori doppij; quindi bene spesso può scoprirsi il genere o la famiglia per mezzo del calice, come nell' *Hepatica*, nel *Ranunculus*, nell' *Alcea*. In que' fiori che hanno molti petali, la serie inferiore de' petali rimane immutata in quanto al numero; quindi facilmente si riconosce il numero naturale de' petali, come ne' *Papaveri*, nelle *Rose*, nella *Nigella*. — *Phil. Bot.* p. 128.

Pag. 8, v. 121. — CURCUMA. — (*Curcuma* L.) Un maschio e una femina; ma vi sono in oltre quattro maschi imperfetti, o filamenti privi delle rispettive antere, chiamati da Linnéo eunuchi. Il *Lino* de' nostri paesi ha dieci filamenti, ma soltanto cinque terminano con antere; il *Lino* del Portogallo ha dieci maschi o stami perfetti; la *Verbena* delle nostre contrade ha quattro maschi; quella di Svezia ne ha due solamente. L' *Albucca*, la *Bignonia catalpa*, la *Graziola* ed il *Geranio a foglia di cicuta* non

hanno la metà de' loro filamenti forniti di antere. Nella stessa guisa i flosculi formanti i raggi de' fiori che appartengono all'ordine della *poligamia frustanea* della classe *singenesia*, o sia maschi confederati, come nel *Girasole*, non sono forniti se non che di uno stilo privo dello stamma, e per conseguenza sono sterili. Ci ha pure uno stilo privo di stamma in tutto l'ordine della *dioecia ginandria*, i cui fiori maschi sono per conseguente infecondi. L' *Opulus* è un'altra pianta che contiene alcuni fiori non prolifici. Non altrimenti alcune razze d'insetti hanno tra loro e maschi e femine e nentri; tali sono le *Api*, le *Vespe*, le *Formiche*.

Evvi una curiosa circostanza in riguardo alla classe degl'insetti che hanno due ale, o sia *dipteri*, analoga a' rudimenti degli stami descritti di sopra; cioè, si trovano due piccole protuberanze collocate ciascuna sopra un gainbo o peduncolo, generalmente di sotto ad una piccola scaglia curvata; le quali, come apparisce, sono i rudimenti d'ale inferiori, e chiamansi da Linnéo *halteres*. (V. *A. T. Bladh. Amæn. Acad.* V. 7.) Egli pare che altri animali abbiano sofferto, durante un lungo processo di tempo, de' rangiamenti in alcune parti de' loro corpi, i quali possono aver avuto luogo per renderli atti a nuovi mezzi di procacciarsi l'alimento. L'esistenza di mammelle sovra il petto degli animali maschi, ripiene generalmente d'una specie di latte allungato, al momento della loro nascita, è una prova meravigliosa di questa opinione. Farebbero mai tutte le produzioni della natura de' progressi verso una maggior perfezione? Questa idèa, appoggiata alle moderne scoperte e deduzioni

sopra la formazione progressiva delle parti solide del globo terraqueo, s'accorda con la dignità del Creatore di tutte le cose.

Ora tornando al nostro proposito, c'è pare che i filamenti privi d'antera sieno uno sforzo delle piante a produrre più stami, come risulterebbe da alcuni esperimenti del sig. Reynier istituiti per un altro fine. Egli tagliò via li stami di parecchi fiori, con animo d'impedire la loro fecondità; e in molti esperimenti il fiore gettò fuori nuovi filamenti dalla parte ferita, di differenti lunghezze, ma che non produssero nuove antere. Li esperimenti furono fatti sopra il *Geum rivale*, su diverse specie di *Malva*, e su l' *Oechinops citro*. (Critical Review for March, 1788.)

Pag. 8, v. 127. — CIPRESSO. — (*Cupressus sempervirens* L.) Una casa. I maschi vivono in fiori separati, ma su la stessa pianta. I maschi d'alcune di queste piante, che stanno in fiori separati dalle femine, hanno una membrana elastica che lancia il loro polline a una distanza notabile allorchè le antere si aprono; il qual polline, se il giorno è sereno, spesse volte rassembra una nube, come si può vedere nell' *Ortica commune*. I maschi e le femine di tutte le piante conifere si trovano in fiori separati, o su lo stesso o su differenti piedi. Queste piante danno resina, e si suppone che molte di esse possano supplire a' più duri legni. La così nominata *trementina di Venezia* si ottiene dal *Larice*, incidendo la corteccia a due piedi circa da terra, e raccogliendo il sngio che ne trasuda. La *sandraca* si ottiene dal *Ginepro commune*; e l'*incenso* da quello a frutto giallo. Le incorrottili casse che contengono le

mummie d'Egitto, sono di cipresso; e il cedro di cui sono coperte le matite, non è sottoposto a essere tarlato. (V. *Miln's Bot. Dict. art. Coniferae*.) Le porte della chiesa di S. Pietro di Roma, che durarono dal tempo di Costantino fino a quello di Papa Eugenio IV, cioè a dire mille e cento anni, erano di cipresso, e in tutto quello spazio non avevano sofferto alcun danno. Secondo Tucidide, li Ateniesi sepelivano i corpi de' loro eroi entro forzieri di cipresso, come non soggetti a corruzione. Una simile incorrottilità fu pur conceduta al cedro. Quindi Orazio disse:

..... spernans carmina fingi
Posse linenda cedro, et laevi servanda
cupresso.

Ivi, v. 130. — OSIRI. — (*Oxyris alba* L.) Due case. I maschi e le femine sono in differenti piedi di pianta. Ci ha molti esempj da riferire, in cui le femine sono state fecondate a grandissima distanza dal loro maschio: il polline dischiuso dalle antere è leggerissimo, sottilissimo, abundantissimo, talchè può stendersi assai ampiamente nell'atmosfera ed esser portato ai lontani pistilli, senza supporre una particolare attrazione. Queste piante si rassomigliano ad alcuni insetti, come le *Formiche* e la *Cocciniglia*, i cui maschi hanno ali, e le cui femine ne sono prive.

Pag. 9, v. 134. — PIANTAGINE. — (*Plantago major rosea*.) In questo mostro vegetabile le brattee, o sia sfoglie, s'allargano fuor di misura, e convertonsi in vere foglie. Le squame *paleacee* del calice nel *Xeranthemum* e in una specie di *Dianto*, e la gluma, o lolla, in alcune graminie alpestri,

e le squame dell' amento nella *Salix rosea*, co' l' crescere diventan foglie, e producono altri generi di mostri. I fiori doppj divengono mostri per la moltiplicazione de' loro petali o nettarij. V. la Nota all' *Alcéa*.

(Pag. 9, v. 140. — *Desdémonea*. — L'Autore allude alla tragedia di Shakspeare, l'*Otello*. Sono degni d'esser qui rapportati i due seguenti versi:

« She loved me for the dangers I had past;
« And I loved her that she did pity them. »

Cioè, come tradussi in altra occasione,

*Ella amò me per le sventure mie;
Ed io amai lei per la pietà che n' ebbe.*

La signora De Staël-Holstein, a proposito di questa tragedia, dice: « Come bene ha colto Shakspeare ciò che forma il legame dei due sessi, — il coraggio e la debolezza! Quando Otello protesta davanti al Senato di Venezia che il solo mezzo impiegato per sedurre Desdémonea fu il racconto de' pericoli a' quali egli era stato esposto, come è pur troppo riconosciuto per vero da tutte le donne ciò eh' egli dice!; come sanno esse che non consiste nell'adulazione l'arte onnipotente degli uomini per farsi amare da loro! La protezione tutelare in eni pigliar possono il timido oggetto della loro scelta, la gloria ch'è posson riflettere sopra una debil vita, è il loro incanto più irresistibile. » — Vedi Madama De Staël-Holstein, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, T. I, chap. 13. — T.)

Ivi, v. 151. — *ANTOXIA*. — (*Anthoxanthum odoratum* L.) Due maschi e due femine. Le altre gramigne hanno tre maschi e due femine; i fiori di

questa danno la fragranza al fieno. Io sono informato eh' ella è frequentemente vivipara; cioè, che in luogo di semi ella porta alcune volte radiei o bulbi, i quali dopo qualche tempo cadono e s'abbarbicano entro terra. Dicesi che questa circostanza abbia luogo in molte gramigne alpestri i cui semi vengono continuamente divorati da piccoli uccelli. La *Festuca dumetorum* gitta bulbi dalle vagine del suo culmo, o sia canna. L' *Alium magicum* produce bulbi su' l' suo capo, in luogo di semi. Il *Polygonum viviparum* s'inalza circa un piede con una bella spiga di fiori, a' quali succedono de' bottoni o bulbi che poi cascano e fanno radice. Si vede bene spesso sopra la *Betulla* (Birchtree) una produzione simile al nido d' un uccello; la qual produzione par che sia un *nisus naturæ*, come si dice, per generare un altro albero, qualora, cadendo, ella possa metter radice nella terra umida.

Evvi un esempio di questo doppio modo di produzione nel regno animale, che non è meno straordinario: la stessa specie d' *Aphis* è vivipara in estate, e ovipara in autunno. (*A. T. Bladh. Amén. Acad. V. 7.*)

Ivi, v. 161. — *OSMUNDA*. — Questa pianta eresse sopra le rupi umide; le parti del suo fiore, o sia i suoi semi, sono a pena a pena discernibili; quindi Linnéo diede alle piante di questa classe il nome di matrimonio elandestino (*cryptogamia*). Le piante più giovani sono d'un bel verde vivace.

Pag. 10, v. 168. — *CHONDRILLA*. — (*Chondrilla juncea* L.) Della classe maschi confederati. I numerosi flosculi che costituiscono il disco de' fiori in questa classe, contengono in ciascuno cinque maschi circondanti una femina, e questi sono connessi

in cima; quindi il nome di tal classe. Uno scrittore italiano, in un Discorso sopra l'irritabilità de' fiori, asserisce che, se venga toccata la sommità del flosculo, tutti i filamenti che sostengono il cilindro dell'antera si contraggono; e che, mediante questo alzarsi e deprimersi dell'antera, tutta quanta la polvere fecondatrice si raccoglie in su lo stimma. Egli soggiunge che, venendo toccato un filamento dopo essere stato separato dal flosculo, questo filamento si contrarrà alla guisa delle fibre muscolari degli animali. I suoi esperimenti furono tentati su la *Centaurea calcitrapoides* e sopra i *Carciofi* e *Cardoni*. (V. Dodsley, *Discourse on the irritability of plants*.)

Nello stato naturale del fiore spiegato del *Berberis*, li stami si trovano su i petali, sotto le cui concave sommità si ricovrano le antere, e in questa situazione rimangono perfettamente rigide; ma toccando al di dentro il filamento vicino alla base di lui con una sottil setola, o vero con un ago spuntato, lo stame si piega istantaneamente all'insù, e l'aotera, abbracciando lo stimma, sparge il suo polline. (*Observ. on the irritation of Vegetables*, by T. E. Smith, M. D.)

Pag. 10, v. 182. — LICHNI. — (*Lychnis*.) Dieci maschi e cinque femine. I fiori che contengono le cinque femine, e quelli che contengono i dieci maschi, si trovano sopra differenti piedi, e spesso a gran distanza li voi da li altri. Cinque dei dieci maschi arrivano alla loro maturità alcuni giorni prima degli altri cinque, come si può vedere aprendo la corolla avanti ch'ella si schinda naturalmente. Le femine, quando pervengono alla loro maturità, s'alzano intorno ai petali, come se

guardassero fuori per vedere i loro distanti sposi. Quelli di colore scarlatto contribuiscono molto alla bellezza de' nostri prati in maggio e in giugno.

Ivi, v. 198. — GLOIOSA. — (*Gloriosa superba* L.) Sei maschi, una femina. I petali di questo bel fiore, con tre degli stami che sono primi a maturare, s'alzano in apparente disordine; e il pistillo si piega loro vicino ad angolo retto per inserire in mezzo a loro il suo stimma. In pochi giorni, tanto quanto declinano questi, sorgono li altri tre stami e s'accostano al pistillo. Nella *Fritillaria persica* i sei stami sono egualmente lunghi, e le antere si trovano ad una cotal distanza dal pistillo, e tre vi si accostano alternativamente per li primi; e quando questi declinano, s'appressano li altri tre. Nel *Lythrum salicaria* (che ha dodici maschi e una femina), — bellissimo fior rosso il quale fa su le sponde de' fiumi —, sei de' maschi maturano e circondano la femina qualche tempo prima degli altri sei; e come questi declinano, sorgono li altri sei, ed occupano il luogo di quelli. Parecchi altri fiori hanno in simil guisa due serie di stami di età differente, come l'*Adoxa*, il *Lychnis*, la *Saxifraga*. (V. *Genista*.) Forse ha luogo una differenza circa il tempo della maturanza in tutti que' fiori che hanno stami numerosi. Nella *Kalmia* i dieci stami sono collocati intorno al pistillo al modo de' raggi d'una ruota; e ciasenna antera è nascosta in una nicchia della corolla, acciocchè sia difesa dal freddo e dall'umidità: queste antere sorgono separatamente dalle lor nicchie, e s'appressano al pistillo per alcun tempo, e quindi ritornano alla loro primiera situazione.

DARWIN, *Amori delle Piante*.

(Pag. 11, v. 312. — *Ninon*. — Questa è la

in mille scritti
Celebrata Ninon, novella Aspasia,
(PARISI, Malino.)

di cui si raccontano tanti aneddoti curiosissimi. L'episodio introdotto dal dottor Darwin è tratto dalla *Vie de Ninon de Lenclos* premessa alle sue Lettere. — T.)

Ivi, v. 235. — *SILENE*. — (*Silene armeria* L.) Ciascun fiore è abitato da tre femine e da dieci maschi. La materia viscosa che circonda lo stelo sotto i fiori di questa pianta e del *Cucubalus oites*, è un curioso ritrovamento per impedire che i varj insetti predino il mele o divorino il seme. La *Dionaea muscipula* possiede un artificio ancor più meraviglioso per impedir la depredazione degl'insetti: le foglie di lei sono armate di lunghi denti, simili alle antenne degl'insetti, e giacciono distese sopra la terra intorno allo stelo; sono esse così irritabili, che, quando un insetto vi si arrampica sopra, si contraggono, e schiacciano o trafiggono a morte. Linneo nel suo *Supplementum Plantarum* racconta quanto segue intorno all'*Arum muscivorum*. Il fiore manda un odor di cadavere, onde le mosche sono attratte a deporvi dentro le loro uova; ma invano si sforzano poi di fuggire, per cagion de' peli pungenti al di dentro che loro s'oppongono, e quindi periscono nel fiore; perciò il suo nome di *Fly-eater* (Mangiatore di mosche). Nel *Dipsacus* si vede un altro ritrovamento a questo effetto; intorno a ciascun nodo del gambo è collocato un recipiente d'acqua. (V. la Nota a questa pianta). — Nella *Drosera* si osserva un altro genere di

trappola da mosche. (V. *Drosera*). I fiori della *Silene* e del *Cucubalus* stanno chiusi tutto il giorno, ma si aprono e spargono grato odore durante la notte. (V. *Cereus*).

Ho veduta oggi (il 20 d'agosto 1788) una pianta di *Dionaea muscipula* (Fly-trap of Venus, cioè *Trappola da mosche di Venere*) nella collezione di Sir Boothby: strisciando una paglia lungo il mezzo della costa delle foglie mentr'esse giacevano su la terra intorno allo stelo, ciascheduna, in un secondo di tempo o circa, si rinserrò incrociocchiando le spine, o sia li orli della foglia, come i denti d'una trappola da sorci.

Nell'*Apocynum androsaemifolium* le antere si convergono sopra i nettari, che sono formati di cinque corpuscoli glandulari ovali circondanti il germe; e nel tempo stesso ammettono l'aria a' nettari fra l'interstizj rispettivi. Ma come prima una mosca inserisce la sua proboscide fra queste antere per depredarne il mele, esse convergonsi più strettamente, e con grande violenza imprigionano la mosca, la quale generalmente vi perisce. Ciò mi venne riferito da R. W. Darwin, cavaliere d'Elston in Nottinghamshire, il quale mostrommi la pianta in fiore, il 2 di luglio 1788, con una mosca tenuta stretta per la punta della sua proboscide, come ben si vedea per mezzo d'un microscopio, e che invano replicatamente si sforzò di liberarsi fino a che le antere non furono separate mercè d'uno spillo: per alcuni di gli era venuto osservato che quasi ogni fiore di questa vaga pianta aveva una mosca afferrata; e poche settimane dopo mi favori di sue ulteriori notizie su tale proposito. Ecco:

« Il mio *Apocynum* non è ancora sfiorito. L'ho visitato più volte, e ne' suoi fiori ho frequentemente rinvenuto quattro o cinque mosche, alcune vive, ed altre morte: generalmente esse vengono afferrate pe' il corpo o per la proboscide, alcune volte pe' il corpo e per una gamba; ve n'ha presentemente una acchiappata soltanto per una gamba. Io non credo che questa pianta dorma, giacchè i fiori rimangono aperti durante la notte, ond'è che riesce bene spesso alle mosche di fuggire. Presso il sig. Ordoyno, ingegnoso giardiniere a Newark, e possessore d'una bella collezione di piante, ho veduto molti fiori d'un *Apocynum* con tre mosche morte in ciascuno, ec. Il 12 d'agosto 1788. »

Pag. 12, v. 254. — AMARILLI. — (*Amaryllis formosissima* L.) Sei maschi, una femina. Molti fiori campaniformi chiudono di notte, o vero in tempo di pioggia o di freddo, le loro aperture, come il *Convolvulus*; e in tal guisa proteggono l'inchiusi loro stami e pistilli. Altri fiori campaniformi lasciano pendere all'inghiù le loro aperture, come molti fra i gigli: in questi il pistillo, quand'è maturo, è più lungo degli stami; e mercè della detta attitudine della corolla a pendere all'inghiù, quando screpolano le antere, il loro polline cade su lo stimma, e sono a nn tempo riparati, come quasi da nn ombrello, dalla pioggia e dalla rogiada. Ma siccome è necessario, per la loro fecondazione, che vengavi ammessa l'aria liberamente, così lo stilo e i filamenti in molti di questi fiori continuano a crescere e farsi più lunghi dopo che la corolla si è allargata, e pendono giù sotto al suo orlo. In altri fiori, come nel *Martagon*, la corolla è profondamente divisa, e le di-

visioni sono rivoltate in cima, affinchè non impediscano l'accesso dell'aria, e nel medesimo tempo offrano qualche riparo alla pioggia e alla rogiada che vi cade perpendicolarmente. Altri fiori campaniformi, come l'*Hemerocallis* e l'*Amaryllis*, hanno le loro corolle solamente tentennanti, per così dire, o sia pendenti obliquamente all'orizzonte; e queste, — siccome i loro peduncoli sono assai gracili —, a guisa d'una banderuola volgono il dorso al vento, e quindi preservano molto opportunamente i loro inchiusi stami e le antere dalla pioggia e dal freddo. Molti di questi fiori, così prima come dopo la stagione della lor fecondazione, ergono i capi perpendicolarmente all'orizzonte, di pari come la *Meadia*; il che non può essere spiegato come un semplice meccanismo.

L'*Amaryllis formosissima* è un fiore appartenente al genere menzionato pur dianzi, ed offre nn bell'esempio d'*arte* nell'economia vegetabile. 1.° Il pistillo è assai grande in confronto degli stami; e ciò è quanto, per quel ch'io suppongo, si osserva più costantemente nel fiore, come nella *Meadia*. (V. la Nota). 2.° In contrapposizione di questa circostanza, il pistillo e li stami son fatti in guisa da poter piegarsi all'inghiù, affinchè il polline fecondatore cada dalle antere su lo stimma. 3.° Per produrre un tale effetto, e assicurarlo allorchè è prodotto, la corolla è frastagliata, al contrario di ciò che ha luogo negli altri fiori di questo genere; e la più piccola divisione, con le due più piccole vicine, s'addossano e chiudono lo stilo e i filamenti, piegandosi fortemente più basso all'orizzonte, che non è la solita inclinazione della corolla in questo genere; dal che risulta la maggior

eleganza del fiore. Evvi un altro trovato a questo effetto nell' *Hemerocallis flava*; spesso il suo lungo pistillo è ritorto un poco alla foggia di un' N majnscola, a fine d'accorciarlo, e quindi di portare lo stinma fra mezzo alle antere.

Pag. 12, v. 271. — ELCE. — (*Ilex aquifolium* L.) Quattro maschi e quattro femine. Molte piante, non meno che molti animali, sono fornite d'armi per loro difesa; queste sono o aculei, come nella *Rosa* e nel *Berberis*, che sono formati dalla superficie della corteccia della pianta; o vero spine, come nella *Spinalba*, che sono un prolungamento del legno, e quindi più difficili de' primi a essere staccate; o pangoli, come nelle *Ortiche*, che sono forniti d' un fluido velenoso a danno de' nudi animali. Li arbuscelli e li alberi muniti d'aculei e di spine offrono un grato cibo a molti animali, come, p. e., l' *Uvaspina*, e sarebbero divorati prestamente, se non fossero così armati: i pangoli sembrano una difesa contro ad alcune specie d'insetti e contro alle nude bucce d'alcuni quadrupedi. Molte piante, in grazia della coltivazione, perdono le loro spine, in quella guisa che li animali selvatici, venendo addomesticati, perdono la natia ferocia, e alcuni fra essi le corna.

Una circostanza curiosa si riscontra ne' *Lecci* o *Elci* della foresta di Needwood; son questi armati di foglie spinose fino a otto piedi d'altezza o circa, dopo il qual limite non hanno che foglie morbide, come se comprendessero che i cavalli e il bestiame non possono giungere all'altezza de' rami superiori. (V. *Meadia* e *Mancinella*.)

La causa efficiente che nella foresta di Needwood rende spinosi i lecci

solamente infino all'altezza cui possono giungere li animali, può derivare da questo, che i rami più bassi, essendo da quelli costantemente sbrucati, lussureggiano perciò maggiormente nelle foglie. Egli è probabile che le forbici producano lo stesso effetto ne' lecci de' giardini; il che è parimente curioso, non si vedendo un tal fenomeno in altre piante.

I numerosi tronchi d'elci nella foresta di Needwood servono come di guide, e scorgono i viaggiatori a traverso della medesima in varie direzioni; nell'inverno offrono un ricovero a' cervi e al bestiame; e in tempo di carestia somministrano abbondante foraggio. Allorchè i rami superiori, i quali son privi d'aculei, vengono tagliati, i cervi ne strameggiano le foglie e li scorzano. Il vischio ottenuto dalla corteccia d'elce par che sia una materia del tutto simile alla gomma elastica. Evvi un bitume fossile elastico trovato a Matlock, in Derbyshire, il quale si rassimiglia molto a queste sostanze per la sua elasticità e infiammabilità. Le spine della *Mimosa cornigera* sembrano sì per l'apparenza, e sì per l'uso, corna di vacca.

Pag. 13, v. 291. — *Cori di Wright*, ec. — Si allude ai grandi quadri delle eruzioni del Vesuvio e della distruzione de' vascelli spagnuoli davanti a Gibilterra, ed a' bei paesetti di M. Wright da Derby.

Ivi, v. 306. — *CLINOVIA*. — (*Kleinovia hospita* L.) In questa classe i maschi dentro a ciascun fiore sono portati dalle femine. Il nome di questa classe può tradursi per *viragini* o *femine-maschi*.

L'albero forse più grande del mondo è dello stesso natural ordine della *Kleinovia*, vo' dir l' *Adansonia*.

Adanson narra che il diametro del tronco spesse volte eccede 25 piedi; e i rami orizzontali sono lunghi da 45 a 55 piedi, e così grossi che ciascun ramo è eguale a' più grossi alberi d'Europa. L'ampiezza della sommità è da 120 a 150 piedi; e una delle radici, messa allo scoperto soltanto in parte dall'aque del fiume che ne lavarono via la terra, era lunga 110 piedi; e questi stupendi alberi non erano ancora più alti che 70 piedi. (*Voyage to Senegal.*)

(Pag. 14, v. 316. — *Talestri.* — Regina delle Amazoni. Raccontasi da Curzio, lib. VI, che cotesta eroina presentossi ad Alessandro il Grande seguita da trecento donne, e che, domandata che cosa bramasse, fraocamente rispose che desiderava d'aver figliuoli da lui, giudicandosi degna di dare eredi al suo Impero. Alessandro non rifiutò la proposta di così bella regina. . . — T.)

Ivi, v. 335. — *Tulipa.* — (*Tulipa gesneriana* L.) Il tulipao. Ciò che nel linguaggio commune si chiama cipolla, è da Linnéo detto *hybernaculum*, o sia quartier d'inverno della giovane pianta. Questi bulbi, per ogoi rigoardo, rassembraoo gemme, ad eccezione dell'esser prodotti sotto terra, e racchiudono in miniatura le foglie e i fiori che sono destinati a sbocciare nell'altra primavera. Se con precauzione si tagliano nell'inverno le tuniche concentriche d'una cipolla di tulipano longitudinalmente dalla sommità alla base, e si levino via di mano io mano, vedesi a occhio nudo tutto l'intero fiore del tulipano della primavera vengnente, coo i sooi petali, pistillo e stami: i fiori esistono in altri bulbi egualmente come oel *Giacinto*; ma, esseco-

do questi assai piccoli, non possono così facilmente essere anatomizzati e veduti a occhio nudo.

Ne' semi della *Nymphaea nelumbo* le foglie della pianta sono state così distintamente osservate, che il sig. Ferber scoprì per mezzo loro a qual piaota appartenevano i semi. (*Amoen. Acad. V. 6, N. 120.*) Egli dice che Mariotte fu il primo a far questa osservazione; e soggiunge che è curioso il veder ne' bottoni dell'*Hepatica* e della *Pedicularis hirsuta* ancor giacenti nella terra, e nelle gemme del *Daphne mezereon*, ed alla base dell'*Osmunda lunaria*, la pianta perfetta dell'anno prossimo, compiuta in tutte le sue parti.

Ivi, v. 348. — *COLCHICA.* — (*Colchicum autumnale* L.) Sei maschi, tre femine. Il germe è sepolto dentro alla radice; ond'ella sembra costituire una parte del fiore. Questi fiori singolari appajono in autunno senza foglie; sicchè in alcuni paesi sono chiamati *naked Ladies* (Donzelle ignude). Nel vegneote marzo spuntano le foglie verdi, e in aprile surge fuor della terra il pericarpio: i semi maturano in maggio, contro all'ordinaria consuetudine de' vegetabili, i quali fioriscono in primavera, ed i cui semi maturano in autunno. Il sugo della radice di questa piaota è così acre, che produce violenti effetti so la costituzione umana, e impedisce pore ch'essa pianta sia rosa da sotterranei insetti, goarentendone così, durante l'inverno, il pericarpio. La fioritura del *Colchicum* anonzia lo sfoodarsi degli alberi, fra' quali il *Frassino*, che, mentre è l'ultimo a metter foglie, è il primo a perderle. (*Phil. Bot. p. 275.*)

— L'*Hamamelis* è un'altra pianta che

fiorisce in autunno; quando cascano le foglie, escono i fiori da' nodi de' rami: nella Virginia i loro semi maturano nella susseguente primavera, ma fra noi maturano di rado. (*Lin. Spec. Plant. - Miller's Dict.*)

(Pag. 15, v. 356. - *L'astro di Giorgio*. - Questo pianeta è lo stesso che *Urano*,

*Il ritrovato padre di Saturno
Già smarrito per secoli.*

(MASCHERONI, *Invito a Lesbia*.)

Il suo scopritore Herschel lo chiamò *Georgianum sidus* in onore di Giorgio III, suo munificentissimo Mecenate. - T.)

Ivi, v. 362. - ELIANTO. - (*Helianthus* L.) Girasole. I numerosi flosculi che costituiscono il disco di questo fiore, contengono ciascuno cinque maschi circondanti una femina: i cinque stami hanno le loro antere connesse in cima; quindi il nome di questa classe, *maschi confederati*. (V. la Nota su la *Condrilla*). Il girasole segue il corso del sole per via di *nutazione*, non già torcendo il suo stelo. Altre piante, allorchè sono chinse in una stanza, volgono la lucida superficie delle lor foglie, e inclinano i loro intieri rami alla luce. (V. *Mimosa*.)

Ivi, v. 367. - *Una piumata verginella*, ec. - I semi di molte piante di questa classe sono forniti d'una piuma; pe'l quale ammirabile meccanismo e' vengono disseminati da' venti lungi dallo stelo nativo, e rassembrano in aria un volante. Altri semi vengono disseminati da animali; alcuni di questi s'attaccano al loro pelo o alle lor piume per mezzo d'un glutine, come il *Visco*; altri per mezzo d'uncini, come la *Lingua di cane*; ed

altri sono inghiottiti interi per via del frutto, e scaricati illesi, come la *Spinalba*, il *Ginepro*, e alcune graminie. Altri semi ancora si disperdono da sè per mezzo d'un pericarpio elastico, come la *Vena*, il *Geranum*, l'*Impatiens*; e i semi delle piante aquatiche e di quelle che crescono su le sponde de' fiumi, vengono trasportati per molte millia dalle correnti in cui cadono. (V. *Impatiens*, *Zostera*, *Cassia*, *Carlina*.)

Ivi, v. 376. - DRÔSERA. - Cinque maschi e cinque femine. Le foglie di questa pianta di palude sono porporine, ed hanno una frangia differentissima dalle altre produzioni vegetabili: e, che è ben curioso, alla punta di ciascun filo di questa frangia ritta si trova un corpo pellucido mucilaginoso, simigliante a una corona ducale (*ducal coronet*). Questo muco è una secrezione fatta da certe glandule; e, simile alla materia viscosa che sta intorno agli steli del fior della *Silene*, impedisce che i piccoli insetti infestino le foglie: non altrimenti il cerume degli orecchi, negli animali, sembra in parte essere destinato a impedire che vi penetrino pulci o altri insetti. (V. *Silene*). M. Wheatley ha osservato che le foglie della Drôsera, alla maniera delle foglie della *Muscipula Veneris*, si piegano all'insù allorchè venga a posare sovr'essa qualche insetto, e voltano i loro globetti di muco verso il centro, avviluppandolo interamente e distruggendolo. M. Broussonet nelle Memorie dell'Acad. delle Scienze per l'anno 1784, dopo aver descritto il movimento della *Dionœa*, soggiunge che una simile apparenza è stata osservata nelle foglie di due specie di Drôsera.

Pag. 16, v. 393. — LONICERA. — (*Lonicera caprifolium* L.) Caprifoglio o Madreselva. Cinque maschi, una femina. La natura ha fatto uso in molti fiori d'un meraviglioso apparato per guarentire il nettario dagl' insetti. Nel caprifoglio il petalo termina in un lungo cannello, simile a un cornucopia, e il mele vien fabricato nel fondo di esso. Nell'*Aconito* i nettarij stanno ritti in su, a guisa di due corni coperti da un cappuccio carico d'una materia così acre, che nessun insetto s'arrischia di penetrarvi. Nell'*Elleboro* i vari nettarij sono collocati in cerchio come altrettante piccole brocche, la qual cosa accresce d'assai la bellezza del fiore. La *Columbina*, o *Aquilegia*, ha un nettario simile al collo e al corpo d'un uccello; e i due petali collocati a fianco rappresentano le ali: quindi il nome di *Columbina*, come se rassomigliasse al nido di piccioni dibattenti le ali allor quando la madre porge loro l'imbeccata.

Molti insetti sono provveduti d'una lunga e pieghevole proboscide, a fine di predare il mele, cibo a loro gratissimo; tali sono le Tignuole, le Farfalle, una varietà d'Api, ec. Ma la *Sphinx convolvuli* è in questo clima fornita d'una proboscide molto notabile. Essa la porta ordinariamente ripiegata in cerchi concentrici sotto il mento, e a suo uopo la svolge e la protende fino a lunghezza di tre dita in circa. Questa proboscide è formata d'articolazioni e di muscoli, e par che possegga movimenti ancor più versatili della proboscide dell'elefante; ella si divide verso la fine in due cannelli capillari. L'eccellenza di tal trovato per depredare i fiori del loro mele mantiene questo bell'inset-

to grasso e grosso, bench'egli voli solamente alla sera quando i fiori hanno già rinchiusi i loro petali, e n'è quindi più difficile l'accesso: nel medesimo tempo i brillanti colori della *Sphinx* contribuiscono alla sua propria sicurezza, ingannando ella per tal modo li nocelli che vanno tardi a dormire, i quali la prendono pe'l fiore su cui giace.

Oltre a ciò evvi una circostanza curiosa che ha luogo nell'*Ophrys* e in alcuni generi di *Delphinium*, a fine di preservare il loro mele: in questi il nettario e i petali simigliano, per forma e per colore, l'insetti da cui vengono depredati; si può quindi supporre ch'è scampino molte volte da cotesti soliti ladri, sembrando in apparenza già preoccupati. (V. *Rubia* e *Conserva polymorpha*.)

(Ivi, v. 403. — *Olenio corno*. — Questa frase suona lo stesso che *cornucopia*. Tutti sanno che il cornucopia è uno de' corni della capra Amaltea che allattò Giove; e siccome questa capra naque e fu nutrita appresso d'Oleno, così *Olenia* fu cognominata: *Nascitur oleniae sidus pluviale capellae*, disse Ovidio. E per la stessa ragione *olenie* altresì furon dette le sue corna: *Oleniis manant tot cornibus imbres*, leggesi in P. Stazio. Il testo ha: « the horn of plenty. » — T.)

(Ivi, v. 411. — *DRABA*. — (*Draba alpina* L.) Una femina e sei maschi, quattro de' quali soprastanno agli altri due; quindi il nome di questa classe, *quattro poteri*. In molte piante di tal classe ho più volte osservato che i due maschi più bassi, pochi giorni dopo che sbocciò il fiore, s'inalzano alla medesima altezza degli altri quattro, non essendo

maturi così presto come i più alti. (V. *Gloriosa*.) Tutte le piante di questa classe posseggono virtù simili: chiamansi acri e antiscorbutiche allorchè sono crude, come la *Sénape* e il *Crescione*; ma, condite e cotte, diventano un dolce alimento e salubre, come il *Cavolo* e la *Rapa*.

V'ebbe altra volta un vulcano su l'Isola di Teneriffa, il quale si estinse dopo il 1684. (*Phil. Trans.*) In parecchie cavità di questa montagna, molto di sotto dalla cima, si trova ora gran quantità di ghiaccio in tutte le stagioni. Sarebbero mai queste congelazioni una conseguenza della quotidiana soluzione della brina che si produce su la vetta, durante la notte?

Pag. 17, v. 422. — VISCIA. — (*Viscum*.) Due case. Questa pianta non fa su la terra; il suo fogliame è giallo, e bianchi i suoi frutti come latte: questi frutti sono così viscosi, che servono per impianare li uccelli; e quando cadono, aderiscono ai rami dell'albero su cui vive la pianta, e s'abbarbicano nella sua corteccia, o sono trasportati da uccelli ad alberi distanti. La *Tillandsia* alligna sopra d'altri alberi, non meno del Viscio; ma trae piccolo o nessun nutrimento dai medesimi, essendo le sue foglie munite di capaci catini per raccogliere e ritenervi l'acqua piovana. (V. la Nota su l' *Dipsacus*.) — I muschi che fanno sopra la scorza degli alberi, traggono da loro molto nutrimento; quindi si osserva che li alberi i quali sono annualmente spogliati de' muschi per mezzo d'una sorta di spazzola, crescono quasi il doppio degli altri. (*Phil. Trans.*)

Ivi, v. 430. — *ZOSTERA*. — *Alga marina*. Classe, femine e maschi. Or-

dine, molti maschi. Ella nasce al fondo del mare, e, montando alla superficie quando è in fiore, copre molte leghe, ed è infine gittata su la spiaggia. Durante il tempo ch'ella fluttua su l'mare, innumerevoli animali vivono sopra la sua superficie inferiore; e, sendo eglino specificamente più leggieri dell'acqua del mare, o venendo da quella respinti, tengono le gambe, dirò così, raccolte al dorso, a fine di passeggiare sotto di lei, come la *Scillea*. (V. *Barbut's Genera Vermium*.) Sembra necessario che le nozze di queste piante abbiano a esser celebrate nell'aria aperta, acciocchè nè la polvere dell'antera, nè la mucilagine su lo stamma, o il serbatoio del mele, ricevano ingiuria dall'acqua. Needham ha osservato che nel polline maturo di ciascun fiore, esaminato co'l microscopio, si scorgevano alcune vescichette onde stillava un fluido; e che quelle che ancora lo ritenevano, se venivano bagnate, rigettavano come un umore oleoso, esposte che fossero ad un forte calore. Queste osservazioni sono state verificate dallo Spallanzani e da altri. Quindi le stagioni piovose producono scarsezza di grano, o interrompono la sua fecondità, facendo schiudere il polline prima ch'egli arrivi a inumidire lo stamma del fiore. (V. *Dissertazioni dello Spallanzani*.) Così i fiori del maschio della *Fallisneria* nascono sott'acqua, e, quando sono maturi, si staccano dalla pianta, e alzandosi alla superficie vengono condotti dall'aria ai fiori femine. (V. *Fallisneria*.)

Ivi, v. 455. — BAROMETZ. — (*Polypodium barometz* L.) Agnello della Tartaria. Matrimonio clandestino. Questa specie di felce è natia della

China: la sua radice è decumbente, crassa, vestita d'una lanugine molli-
sima, densissima, intensamente
gialla. (*Lin. Spec. Plant.*)

Il curioso stelo di questa pianta è talvolta spinto fuor della terra orizzontalmente da alcnno de' rami inferiori della radice, in maniera da dargli qualche simiglianza con un agoello che si regge su quattro gambe; e si è pur detto che il *Barometz* distrugge tutte le altre piante a lui vicine. Sir Hans Sloane lo descrive sotto il nome d'*Agnello di Tartaria*, e ne ha pubblicata una stampa (*Philos. Trans. abridg. V. XI, p. 646*); ma egli pensa che gli sia stata data artificialmente un' apparenza animale. Il Dott. Hunter, nella sua edizione *of the terra of Evelyn*, ne diede una tavola ancor più curiosa, in cui questa pianta si rassimiglia molto a una pecora. Nell'India la lanugine è usata esternamente per fermare le emorragie, e la chiamano *Muschio dorato*.

La crassa lanugine onde sono coperti alcuni vegetali, par che sia destinata a proteggerli dalle ingiurie del freddo, di pari come fa la lana negli animali. Que' corpi che sono cattivi conduttori d' elettricità, sono anche cattivi conduttori di calorico, come il vetro, la cera, l'aria: laonde, p. e., tanto la cera, quanto il vetro, possono essere squagliati per mezzo della fiamma d' un cannello ferruminatorio, senza che si scottino le dita che tengono o l'uno o l'altra; e l'aria, in grazia di circondare la superficie de' corpi animali, e di penetrare fra l'interstizj della lor pelle o lana, si oppone alla perdita del loro calor naturale: aggiungasi in oltre che i peli essi stessi sono conduttori imperfetti. Il grasso o l'olio delle balene e di al-

tri animali del nord sembrano destinati al medesimo fine d'impedir la perdita troppo subitanea del calore del corpo ne' climi freddi. La neve preserva pure dal freddo i vegetali che ne vengono ricoperti, sì perchè ella stessa è un cattivo conduttore di calorico, e sì perchè contiene molt' aria ne' suoi pori. Se immergasi in una palla di neve un pezzo di canfora, lasciandone però uscire una estremità a cui si appicchi il fuoco, vedesi, a mano a mano che la neve dilegua, venir assorbita l'acqua dalla neve all'intorno per virtù d'attrazione capillare. Per la medesima ragione, allorchè vivi animali sono sepolti nella neve, non si trovano bagnati; ma di mano in mano che la neve si discioglie, s'ingrandisce la cavità in cui giacciono, fornendoli in tal guisa d'un'abitazione asciutta e calda.

Pag. 18, v. 482. — MIMOSA. — (*Mimosa pudica* L.) La Sensitiva. Classe, *poligamia*: una casa. I naturalisti non hanno ancora spiegata la causa immediata del contrarsi della Sensitiva. Le foglie si ravvicinano e chiudonsi di notte durante il sonno della pianta, o vero quando sono esposte di giorno a molto freddo, nella stessa maniera come quando soffrono alcuna violenza esterna, piegando insieme le loro superficie superiori, e in parte applicandosi l'una su l'altra, a foggia di squame o tegole, a fine d' esporre all' aria quanto più poco è possibile della loro superficie superiore; ma in verità non si contraggono al tutto sì fattamente (come io ho veduto), se vengano toccate di notte durante il loro sonno, che non s'abbassino ancor da vantaggio, specialmente quando sono toccate a piè del picciuolo fra li steli e le fogliette, che sembra

DARWIN, *Amori delle Pianta*.

essere la loro parte più sensitiva o irritabile. Ora, siccome la loro situazione, dopo essere state esposte a violenza esterna, s'assimiglia al loro stato di sonno, con un grado per altro maggiore di contrazione, non si potrebbe egli riferir ciò ad un torpore o ad una paralisi in conseguenza d'irritazione troppo violenta, come li svenimenti degli animali per cagione di dolore o di fatica? Io tenni una pianta di Sensitiva entro una camera oscura per alcune ore dopo lo spuntar del giorno; le sue foglie e i suoi picciuoli erano contratti, come sono nel suo più profondo sonno; e avendola io esposta alla luce, passarono ben venti minuti innanzi che la pianta si fosse perfettamente svegliata e allargata del tutto. Durante la notte le superficie superiori o più morbide delle foglie si trovano insieme accostate; il che parrebbe mostrare che l'ufficio di cotesta superficie della foglia sia di esporre i fluidi della pianta non meno alla luce, che all'aria. (V. *Helianthus*.) Molti fiori chiudono i loro petali in tempo di notte.

(Pag. 18, v. 491. — *I susurri forier della tempesta*. — Verso di V. Monti, che corrisponde all'inglese: *The whisper'd murmurs of the gathering storm*. — T.)

Pag. 19, v. 511. — *ANEMONE*. — Molti maschi, molte femine. Plinio dice che questo fiore non apre i suoi petali se non quando soffia il vento; quindi il suo nome *Anemone*, o sia *Fiore del vento*. Egli propriamente non ha calice, ma due o tre serie di petali, tre de' quali per ciascuna serie, e che sono piegati sovra li stami ed il pistillo in una bella e singolar maniera; e differisce ancora dal *Ranuncolo* nel non

avere un poro melifero su l'unguia di ciascun petalo.

Ivi, v. 517. — *La rondine*, ec. — V'è una mirabile conformità fra la vegetazione d'alcune piante e l'arrivo di certi uccelli di passo. Linnéo osservò che l'*Anemone de' boschi* sboccia in Isvezia all'arrivo della rondine, e la *Caltha palustris* allorchè comincia il cuculo a cantare. La medesima coincidenza fu osservata in Inghilterra da Stillingfleet. La parola *coccuz* in greco significa tanto *fico fiore*, quanto *cuculo*; il che si suppone derivare dalla coincidenza del loro apparire in Grecia. Forse una simile coincidenza di comparsa in qualche parte dell'Asia diede occasione alla storia degli amori della rosa e del lusignuolo, tanto celebrati da' poeti orientali. (V. la similitudine apposta al *Diantho*, C. IV, v. 467). Tuttavia pare che su i tempi della comparsa de' vegetabili in primavera abbiano casualmente grande influenza le loro abitazioni acquisite, non meno che la loro sensibilità pe' l'calorico; giacchè si veggono le radici delle *Patate*, delle *Cipolle*, ec., germinare in primavera sotto un grado di calore assai minor di quello dell'autunno, come facilmente si può riscontrare ovunque si scrivano queste radici per uso. I grani e le radici recateci da latitudini più meridionali si veggono qui germinare più presto di quelle che ne furono recate da parti più settentrionali, conforme alle loro abitazioni acquisite. (*Fordyce on Agricult.*) — Uno scolare di Linnéo osservò che i meli mandati di quà alla Nuova Inghilterra fiorivano per pochi anni troppo per tempo in riguardo a quel clima, e non davano frutti; ma da poi impararono ad

accommodarsi al loro nuovo soggiorno. (*Kalm's Travels.*) — Le parti degli animali diventano più atte a sentire il caldo dopo d'essere state esposte al freddo; così le nostre mani, entrando in casa, scottano dopo averle tenute nella neve. Lo stesso pare che accada a' vegetali; giacchè le Viti che sono state esposte nella vigna al freddo del verno, sono più primaticce e si fanno più vigorose di quelle che furono guardate nella stufa. (*Kennedy on Gardening.*) Con ciò si rende ragione della rapidissima vegetazione ne' climi settentrionali, dileguate che siano le nevi.

L'accrescimento dell'irritabilità delle piante rispetto al caldo, dopo essere state previamente esposte al freddo, è ancor più illustrato da un esperimento del Dott. Valer. Egli fece parecchie incisioni in una *Betulla* (*Birch-tree*) a differenti altezze; e il 26 di marzo alcune di quelle incisioni perdettero o stillarono il succchio, essendo il termometro a 39 gradi; dovchè le incisioni medesime non avevano stillato ai 13 dello stesso mese, essendo il termometro a 44 gradi. Di che la ragione io penso consistere in ciò, che nella notte del 25 il termometro era a 34 gradi; laddove nella notte del 26 era a 41. Tuttavia l'ingegnoso autore ascrive un tal fatto ad altra causa. (*Trans. of the royal Soc. of Edinburg*, v. 1).

Pag. 20, v. 553. — *La romita LICHENE*, ec. — (*Lichen calcareus* L.) Matrimonio clandestino. Questa pianta è la prima che vegeti sopra le nude balze, coprendole d'una specie di tappezzeria, e trae forse il suo principal nutrimento dall'aria. Allorchè ella perisce, lascia una terra in cui possono radicare altri muschi; e in

capo a molti anni si va producendo un suolo capace di nutrire e far crescere più grandi e succolenti vegetali. Egli è forse in questa maniera che tutta la terra si copre gradatamente di vegetazione, dopo che in grazia di fuochi sotterranei ella emerge fuori dell'antico oceano.

Pag. 21, v. 585. — *DIPSACA*. — (*Dipsacus*). Una femina e quattro maschi. Intorno a ciascun nodo dello stelo di questa pianta ci ha un catino che contiene da un cucchiajo a una foglietta d'acqua, la quale serve così pe' nutrimento della pianta in tempo d'asciutto, come per impedir che l'insetti, i quali v'arrampicano sopra, divorino i suoi semi. (V. *Silene*). — Le foglie della *Tillandsia*, o Pino selvatico delle Indie occidentali, terminano vicino al picciuolo con un catino concavo che contiene da mezza a una foglietta d'acqua. (*Dampier's Voyage to Campeachy*). Il Dott. Sloane fa menzione d'un genere d'*Aloe* fornito di foglie, le quali, a guisa del *Pino selvatico* o della *Banana*, contengono acqua, e quindi recano il necessario refrigerio a' viaggiatori ne' paesi caldi. Anche la *Nepenthes* porta, pe' medesimo effetto, un catino alla fine di ciascheduna foglia. (*Burm. Zeyl.*)

Ivi, v. 597. — *ROBBIA*. — (*Rubia tinctorum* L.) Robbia. Quattro maschi e una femina. Questa pianta vien coltivata in grande quantità per tingere in rosso. Mescolata al cibo de' giovani animali, colorisce in rosso le loro ossa; e se questi sieno alternativamente nutriti per quindici giorni con una mistura di robbia e co' loro cibo usuale puro, le loro ossa si troveranno dipinte a cerchi concentrici di bianco e di rosso. (*Belchier, Phil. Trans.* 1736).

Li animali nutriti di robbia, per cagione di simili sperimenti, allora quando furono disecati, si trovò che avevano la bile più diluta dell'usato. (*Comm. de reb. Lips.*) Questa circostanza merita ulteriore attenzione. Le materie coloranti de' vegetali, non meno che quelle che servono per conciare o inverniciare, o che somministrano le varie sostanze medicinali, non pajono essenziali alla vita della pianta, ma sembrano date loro come un altro mezzo per difendersi dalla depredazione degl' insetti o d' altri animali; ond' è che queste materie sono nanseose o micidiali. I colori degl' insetti e di molti piccoli animali contribuiscono a nascerli alla vista d' animali più grandi che li depredano. I bruchi che vivono su le foglie, sono generalmente verdi; e i vermi terrestri sono del color della terra in che abitano; le farfalle sono dipinte alla foggia de' fiori che frequentano; li uccelletti che svolazzano fra le siepi, hanno il dosso verdiccio come le frondi, e il ventre d' un color chiaro, come quello del cielo, il che li rende meno visibili al falcone che passa sopra o sotto di loro. Quelli uccelli che amano di stare in mezzo a' fiori, come il cardellino (*fringilla carduelis*), sono forniti di colori vivaci. L' allodola, la pernice, la lepore hanno il colore delle stoppie e della terra ove dimorano. Le rane cangiano il lor colore secondo il fango de' rigagnoli dove s' abbianco; e quelle che vivono sopra li alberi, son verdi. I pesci che aggiransi generalmente a fior d' acqua, e le rondini che generalmente volteggiano nell' aria, per lo più hanno il dorso del color della terra, e la pancia del color di cielo. Ne' climi più freddi, molti di questi animali diventano bianchi du-

rante i mesi nevosi. Dalle quali cose risulta esistere apparentemente un fine ne' colori degli animali, non altrimenti che quelli de' vegetali sembrano accomodati alle altre proprietà delle materie che li posseggono.

(Pag. 22, v. 610. — « *L'auree lane rapite al fero drago.* » — Verso del Parini. — T.)

Ivi, v. 614 ecco già nota
Il vecchio Esone nella fervid' onda. — La storia d' Esone ringiovenito per mezzo del bagno medicato di Medea pare che sia stata diretta a insegnar l'efficacia del bagno caldo in ritardare i progressi della vecchiaja. Le parole *rilassamento e tensione*, che generalmente si usano per esprimere li effetti de' bagni caldo e freddo, sono termini meccanici, propriamente applicati alla pelle de' tamburi e alle corde musicali; ma non sono poi che termini metaforici quando vengono applicati agli effetti del bagno caldo o freddo su i corpi animali. La causa immediata della vecchiaja par che risegga nella inirritabilità de' minimi vasellini, o delle parti del nostro sistema: ond' è ch' e' cessano d' agire e di contrarsi, o diventano cornei od ossei. Il bagno caldo è particolarmente acconcio a rimuovere sì fatte circostanze, come quello che accresce l' irritabilità, e umetta e ammolisce la pelle e le estremità de' minimi vasellini che vanno in essa a terminare. Quelli che hanno passato il meriggio della vita, e si trovano la pelle arida, e cominciano ad emaciarsi, io credo che con sommo vantaggio ritarderebbero i progressi dell' età, facendo uso d' un bagno caldo due volte per settimana.

Ivi, v. 624. — VALLISNERIA. — (*Vallisneria palustris* L.) Questa pianta straordinaria è della classe Due

case. Ella trovasi nelle Indie orientali, nella Norvegia, e in varie parti d'Italia. Le sue radici s'appigliano al fondo del Rodano; i fiori della pianta femina galleggiano su la superficie dell'aque, e sono forniti d'uno stelo elastico spirale che tanto si allunga o si contrae, quanto l'acqua s'inalza o si abbassa; il che succede in grazia della rapida discesa del fiume e de' torrenti alpatri che vi si scaricano dentro, a segno di montare a molti piedi in poche ore. I fiori della pianta maschio sono prodotti sott'acqua; e sì tosto come il loro polline è maturo, si distaccano dalla pianta, e sorgono alla superficie, continuando a fiorire, e vengono recati dall'aria o trasportati dalle correnti a' fiori femine. In ciò s'assimigliano a quelle razze d'insetti i cui maschi a certe stagioni acquistano ali, e non le femine, come, p. e., le *Formiche*, il *Coccus*, la *Lampyrus*, la *Phalæna*, la *Brumata*, la *Lichanella*. Questi fiori maschi sono tanto numerosi, benchè minutissimi, da ricoprire spesso volte la superficie del fiume a grande estensione.

Pag. 23, v. 645. — ULVA. — Matri-monio clandestino. Questo genere d'alga galleggia su l'acqua per mezzo di vesciche d'aria poste nelle doppiature delle sue foglie, e forma immensi fluttuanti campi di vegetazione: le giovani piante si ramificano dalle più grandi, e vengono trasportate a guisa di piccoli vascelli aerei. Ella trovasi pure nelle aque termali di Padova; ma le sue foglie son fatte in maniera che formano tante cellule curiose o labirinti, a fine di galleggiare su l'acqua. (V. *Ulva labyrinthiformis*, Lin. Spec. Plant.) L'aria contenuta in queste cellule fu trovata dal Dott. Priestley essere tal volta più pura, e tal altra

meno, dell'aria commune. Le vesciche aeree de' pesci mostrano d'essere organi simili a' suddetti, e servono loro a nuotare nell'acqua. In alcuni di questi, come nel merluzzo, si trova una membrana rossa, composta d'un gran numero di sfoglie o doppiature, entro il sacchetto aereo, la quale probabilmente secerne quest'aria dal sangue dell'animale. (*Monro, Physiol. of Fish.*) È cosa degna di ricerca il determinare se l'aria, nel primo momento ch'ella viene separata dal sangue dell'animale o dalla pianta, sia aria deflogisticata. La *Colutea vesicaria* e la *Staphylea* hanno i loro pericarpj distesi d'aria; ed anche la *Ketmia* ha il nodo superiore dello stelo, immediatamente sotto al ricettacolo del fiore, molto disteso d'aria altresì: le quali cose sembrano analoghe al vaso pieno d'aria all'estremità ottusa dell'uovo; e può quest'aria probabilmente diventare men pura secondo che l'embrione va maturando: negli sperimenti da me tentati, la purezza dell'aria era eguale a quella dell'atmosfera ambiente. L'estremità ottusa dell'uovo, in cui si contiene dell'aria, è probabilmente un organo inserviente alla respirazione del pulcino, alcuni vasi del quale sono sparsi sopra esso organo a guisa di placenta, o lo penetrano. Molti son d'opinione che anche la placenta del feto umano e i cotiledoni de' quadrupedi sieno piuttosto organi respiratorj, che nutritizj.

L'aria esistente nel *culmo*, o sia canna delle gramigne e d'alcune piante ombellifere, ha qualche analogia con l'aria contenuta nelle penne e in alcuni ossi degli uccelli; e questa occupa il luogo della midolla, la quale si raggrinza dopo aver adempiuto il suo

ufficio di spingere innanzi lo stelo o la pinna. Dicesi che negli uccelli alcune di queste cavità delle ossa comunicano co' polmoni. (*Phil. Trans.*)

Le vesciche ripiene d'aria de' pesci servono ottimamente al loro bisogno; poichè se bene rendano i pesci atti a nuotare verso la superficie dell'acqua senza impiegar le pinne, — il che porterebbe fatica —, nulladimeno, quando essi stanno a maggiore profondità, non recano inconveniente veruno, giacchè la pressione cresciuta dell'acqua condensa in minore spazio l'aria ch'esse contengono. Quindi, se un pezzo di sughero od una vescica d'aria fossero immersi a grandissima profondità nell'oceano, verrebbero compressi in modo da diventare specificamente gravi come l'acqua, e vi resterebbero dentro. Egli è supponibile che lo sfortunato sig. Duy, il quale s'annegò in una nave *sommersibile* (divinship) di sua propria costruzione, naufragasse per non aver posto mente a questa circostanza; essendo probabile che la quantità d'aria ch'egli aveva seco, se discese più basso di quello che si figurava, si sia condensata in uno spazio così piccolo da rendere la nave inabile a venire a galla quand'egli si sforzò d'ascendere.

M. Hubert fece alcune osservazioni su l'aria contenuta nelle cavità del bambou (sorta di canna con più nodi). I gambi di questa canna erano da 40 a 50 piedi in altezza, e da 4 a 5 dita in diametro, e potevano contenere da 30 fogliette d'aria elastica. Egli tagliò un bambou, e introdusse nella cavità una candela accesa, la quale si estinse immediatamente. Egli fece questo esperimento per ben 60 volte in una cavità del bambou, contenente intorno a due fogliette. Introdusse a molte

riprese in quella cavità alcuni sorci, i quali parvero alquanto travagliati; ma recuperarono presto la loro agilità. La canna del bambou non è vuota fino a tanto ch'egli non s'alza più d'un piede da terra; le divisioni fra le cavità sono convesse all'ingiù. (*Observ. sur la physique, par M. Rozier.*)

Pag. 24, v. 680. — TREMELLA. — Matrimonio clandestino. Ho frequentemente osservato de' funghi di questo genere prender la forma d'una gelatina trasparente, dopo essere stati agghiacciati nelle matine d'autunno: è questa una proprietà curiosa che li distingue da certe altre mucilagini vegetabili; poichè ho veduto che la pasta fatta con la farina di frumento nell'acqua cessa d'essere adesiva dal momento che si è congelata. Da prima io sospettai che la *Tremella nostoc* fosse anch'ella prodotta al pari di cotesti funghi; ma quindi fui bene informato ch'ella si è una mucilagine vomitata dagli aironi dopo ch'essi sono cibati di rane: e però ha l'apparenza d'essere stata premuta in un cannetto, e talvolta furono rinvenuti in mezzo ad essa alcuni avanzi di rane; ella si trova quasi sempre sovra pianure o su le coste che sono generalmente frequentate dagli aironi.

Alcuni di questi funghi sono così acri, che una goccia del loro sugo fa levar vesciche su la lingua; altri avvelenano chi li mangia. Li Ostiacchi, in Siberia, li usano per dar la morte: un fungo della specie dell'*Agaricus muscarius* mangiato crudo, o la decozione di tre di essi, avvelenano in 12 a 16 ore. (*History of Russia, vol. I, Nichols. 1780.*) Siccome tutte le piante acridi perdono questa loro proprietà esposte al calore dell'acqua bollente,

così è probabile che i funghi comuni commestibili possano talora nuocere per non essere abbastanza cotti. Li Ostiacchi si servono d' un fungo che si trova su la *Betulla*, per vescicatorio, e usano l'*Agaricus officinalis* per sapone.

Si disputò se i funghi avessero ad esser classificati nel regno animale o vegetale. Il loro sapore animale quando sono cncinati, e il loro odore animale quando si abbruciano, insieme con la loro tendenza alla putrefazione, e finalmente il loro crescere e il loro con-

tinno stato di sanità indipendente-
mente dalla luce, come il *Lycoperdon tuber*, o sia il tartarfo, e il *Fungus vinosus* o *Mucor* nelle cantine oscure, e i funghi esculenti sopra solchi coperti di folta paglia, sembrerebbero mostrare ch'è s'accostino agli animali, o faciano un genere d' istmo, se così può dirsi, che insieme unisce i due potenti regni della natura animale e vegetale.

(Pag. 25, v. 748. — *Che di lontano mormorando viene.* — Verso tolto al Parini. — T.)

NOTE AL CANTO SECONDO

Pag. 34, v. 11. — CARLINA. — Della classe de' maschi confederati. I semi di questa e di molte altre piante dell' istessa classe sono forniti d' una pinna, pe' l cui maraviglioso meccanismo fanno lunghi viaggi aerei, attraversando laghi e deserti; e vengono per tal guisa disseminati lungi dalla pianta ond' hanno origine, rassombrando nel loro volteggiare altrettante di quelle palle rigirate con penne che noi chiamiamo *volanti*. I *pappi* sono di differente costruzione; dove che alcuni sono simili a un ciuffetto divergente di capelli, altri sono ramificati a guisa di penne; alcuni si erigono d' in su la coroncina del seme per mezzo d' un sottil peduccio che dà loro un elegantissimo aspetto; altri infine si trovano immediatamente su la coroncina del seme.

La natura ha molti altri curiosi ripieghi ne' vegetali per la dispersione de' semi. (V. la Nota all' *Elianto*.) Ma non ce n' ha veruno che abbia maggiore apparenza d' essere destinato a tal fine, quanto l'apparato maraviglioso della *Tillandsia*. Questa pianta cresce su' rami degli alberi, come il *Visco*, e non già su la terra; i semi sono forniti di molti lunghi

fili su le loro corone; i quai fili, allorchè i semi vengono trasportati dai venti, s' attortigliano intorno alle braccia degli alberi, e vi si tengono stretti infino alla loro vegetazione. Ciò ha molta analogia co' l' passare che fanno i ragui da un inogo all' altro, attaccandosi al capo d' un lungo filo, ed inalzandosi quindi su la cima degli alberi o degli edifizj mercè di qualche accidentale venticello che li trasporti.

(Pag. 35, v. 37. — *Tal l' intrepido Gallo*, ec. — Una elegantissima ode su questo subbietto si legge fra le Opere del cav. V. Monti. — T.)

Pag. 36, v. 91. — *Per te l' Orsa contrae*, ec. ec. « Tibi jam brachia contrahit ardens Scorpius. » (*Virg. Georg. lib. 1, v. 34.*) — Nella costellazione di Cassiope apparve una nuova stella l' anno 1572. (*Herschel's Construction of the Heavens. Phil. Trans. vol. 65.*)

Pag. 37, v. 102. — *La vezzosa Lina*. — (*Linum usitatissimum* L.) Il lino. Cinque maschi e cinque femine. Fu per la prima volta trovato su le sponde del Nilo. Il *Linum lusitanicum* ha dieci maschi. (V. la Nota sopra la *Curcuma*.)

È fama che Iside inventasse l'arte del filare e del tessere: il genere umano si vestiva ne' tempi addietro con le pelli degli animali. La favola d'A-racne fu immaginata per celebrar questa arte novella di filare e di tessere, supponendo ch'ella vinca in finezza la tela del ragno.

Pag. 37, v. 137. — *Gossipium*. — (*Gossipium*.) Il cotone. Sopra il fiume Derwent appresso a Matlock nel Derbyshire, il Sig. Ricardo Arkwright eresse la sua magnifica e curiosa macchina da filar cotone, la quale fu invano prima di lui tentata da diversi ingegnosi artefici. La lana di cotone è primieramente da varie donne mondata de' nodi e de' semi. Ella viene allora scardassata da *cardi cilindrici* che si muovono contra l'un l'altro con differenti velocità: da questi passa di poi a un *pettine* che ha un movimento simile a quello del grattare, e toglie via la lana dai *cardi* lungitudinalmente in riguardo alle fibre, producendo un filo continuato e mollemente coerente, chiamato *falda* (rove or roving). Questa falda, ancor molliissimamente attortigliata, è allora ricevuta o sia tirata in un *cane-stro* che gira intorno, dentro il quale viene rotolata dalla forza centrifuga in fila spirali, essendo ancor troppo tenera pe' l' fuso. Ella viene allora passata fra due *paja* di *cilindri*, il cui secondo *pajo*, movendosi più velocemente del primo, allunga il filo con maggior eguaglianza che far non si possa con le mani; e quindi viene avvolta sopra diversi cannelli.

La grande abbondanza di questi fini e flessibili fili che somministra il cotone (mentre quelli del lino, della canapa e dell'ortica o della corteccia del moro richiedono una previa pu-

trefazione della sostanza parenchimatosa, e molta fatica meccanica, e dopo questo il bianchimento), rende la detta pianta di somma importanza pe' l' mondo. E dopo l'ingegnosa macchina del Sig. Ricardo Arkwright, si è non pure abbreviata e semplificata la fatica e l'arte di scardassare e di filare la lana di cotone, ma si eseguiscano ambedue queste operazioni assai meglio che non adoperando le mani. Egli è probabile che il vestito ottenuto da questo picciol seme possa diventare il vestito principale degli uomini, benchè la lana degli animali e la seta possano essere preferibili ne' climi più freddi; giacchè, essendo queste materie conduttori più imperfetti del calorico, somministrano per conseguenza un vestito che tien più caldo.

Pag. 38, v. 145. — *Delle Najadi emerge il coro*. — Virg. Georg. IV, 344:

.... enim circum milesia velleri Nymphæ
Carpebant, hyali saturo fuscata colore.

Ivi, v. 164. — *PAPIRA*. — (*Cyperus papyrus* L.) Tre maschi, una femina. La foglia di questa pianta fu la prima ad essere usata per iscrivervi sopra, d'onde venne la parola *papiro*. Dappoi si usò la corteccia d'una specie di *Moro*; quindi *liber* significa un libro e la corteccia d'un albero. Prima dell'invenzione delle lettere, si può dire che il genere umano sia stato perpetuamente nella sua infanzia; poichè le arti d'no' età o d'un paese morivano generalmente in un co' loro inventori. Quindi ne naque la politica che tuttavia sussiste nell'Indostan, d'obligare il figlio a praticar la professione del padre. Dopo la scoperta delle lettere, i fatti

d'astronomia e di chimica furono commemorati nel linguaggio scritto, quantunque li antichi caratteri geroglifici per li pianeti e pe' metalli si mantengano in uso anche oggidì. L'antichità dell'invenzione della musica e delle osservazioni astronomiche, non che le manifatture d'oro e di ferro sono ricordate nella S. Scrittura.

Venti lettere o circa, dieci cifre, e sette caratteri musicali, rappresentano, per via delle loro numerose combinazioni, tutte le nostre idee e sensazioni diverse. Pare che i caratteri della musica sieno giunti alla lor perfezione; se non che, altresì come le note ed il tempo, vorrieno pur essere espressi l'enfasi, il tono e il ripieno. Carlo XII di Svezia ebbe in pensiero d'introdurre un sistema aritmetico per *quadrine* in vece di quello per decine, il quale potesse corrispondere alle mire filosofiche in un modo migliore di ciò che presentemente si pratica, e che si dice essere invenzione degli Arabi. L'alfabeto è ancora in uno stato assai imperfetto: forse diciassette lettere esprimerebbono tutti i suoni semplici negl'idiomi europei. Nella China non si è per anco imparato a dividere le parole in sillabe, e v'è quindi la necessità d'impiegare alcune milliaja di caratteri; infatti si dice che ne abbiano da ottantamila. Egli è da desiderare, in questo secolo ingegnoso, che le nazioni europee s'accordiuno a riformare il nostro alfabeto.

Pag. 40, v. 243. — Ora in tal guisa a pergole mentite Delani diede forma, ec. — La signora Delany ha compiute 970 accurate ed eleganti rappresentazioni di differenti vegetali, con le parti de'loro fiori, fruttificazioni, ec., conforme alla classifi-

cazione di Linnéo; ed a questa artificiale raccolta ha dato il nome di musaico di carta (*paper-mosaic*). Ella cominciò sì fatta opera all'età di 74 anni, quando la sua vista non era per lasciarle continuar più a lungo d'occuparsi nelle cose della pittura, in cui si rendè tanto singolare. Fra lo spazio di 74 anni agli 82 (nel qual tempo ella perdette interamente la vista) eseguì il curioso *Hortus siccus* menzionato di sopra, che io suppongo contenere un maggior numero di piante che non sia mai stato per avanti disegnato di naturale da una sola persona. Il suo metodo consiste in disporre le foglie di ciascuna pianta, co' petali e con tutte l'altre parti de' fiori, sopra carte egualmente colorate, e in tagliarle diligentemente con forbici secondo la loro grandezza e forma naturale, e quindi impastarle sopra un fondo scuro; l'effetto ne è maraviglioso, e la loro esattezza è meno fallace de' disegni. Ella conservava ancora nel 1788, cioè all'età di 89 anni, tutte le qualità d'un intelletto squisito e sano. — La sig. North, altra ingegnossissima donna, sta costruendo un simile *Hortus siccus*, e lo eseguisce sopra un fondo di carta *velina* con tanta eleganza di gusto e accuratezza di scienza, che è per divenire un lavoro d'inestimabile pregio.

Pag. 41, v. 259. — Ve' la bella Ninfa, ec. — La *Nymphaea alba*, la *Calendula*, la *Lapsana*, e molti altri fiori chiudono e aprono i loro petali a certe ore del giorno; il qual fenomeno costituisce ciò che Linnéo chiama *Orologio di Flora*. Egli annovera 46 fiori che posseggono un tal genere di sensibilità. Io farò menzione di pochi di essi, con le loro ore rispettive

di levare e di tramontare, come Linnéo le chiama. Ei li divide: 1.º in fiori *meteorici*, i quali meno puntualmente osservano l'ore di spiegarsi, ma si allargano più presto o più tardi, secondo la pressione dell'atmosfera, o secondo il suo stato nebbioso e umido: 2.º in fiori *tropici*, che s'aprono al mattino, e chiudonsi avanti sera ogni giorno; ma l'ora d'allargarsi diventa più tempestiva o più tarda, secondo che cresce o diminuisce la lunghezza del giorno: 3.º in fiori *equinoziali*, che s'aprono a una certa ed esatta ora del giorno, e per la più parte si chiudono a un'altra ora determinata.

Quindi l'Orologio di Flora è formato di numerose piante, fra cui le seguenti sono le più comuni in Inghilterra. Il *Leontodon taraxacum* si apre tra le 5 e le 6 del mattino, e si chiude tra le 8 e le 9. Lo *Hieracium pilosella* si apre alle 8, e si chiude alle 2. Il *Sonchus oleraceus* si apre alle 5, e si chiude tra le 11 e le 12. La *Lactuca sativa* si apre alle 7, e si chiude alle 10. Il *Tragopogon luteum* si apre fra le 3 e le 5, e si chiude fra le 9 e le 10. La *Lapsana* si apre tra le 5 e le 6, e si chiude tra le 10 e la 1. La *Nymphaea alba* si apre alle 7, e si chiude alle 5. Il *Papaver nudicaule* si apre alle 5, e si chiude alle 7. L'*Hemerocallis fulva* si apre alle 5, e si chiude tra le 7 e le 8. Il *Convolvulus* si apre tra le 5 e le 6. La *Malva* si apre tra le 9 e le 10, e si chiude ad un'ora. L'*Arenaria purpurea* si apre tra le 9 e le 10, e si chiude tra le 2 e le 3. L'*Anagallis* si apre tra le 7 e le 8. La *Portulaca hortensis* si apre tra le 9 e le 10, e si chiude tra le 11 e le 12. Il *Dianthus prolifer* si apre alle 8, e si chi-

ude a un'ora. Il *Cichorium* si apre tra le 4 e le 5. L'*Hypochaeris* si apre tra le 6 e le 7, e si chiude tra le 4 e le 5. La *Crepis* si apre tra le 4 e le 5, e si chiude tra le 10 e le 11. La *Pichris* si apre tra le 4 e le 5, e si chiude alle 12. La *Calendula arvensis* si apre alle 9, e si chiude alle 3. La *Calendula africana* si apre alle 7, e si chiude tra le 3 e le 4.

Siccome queste osservazioni furono probabilmente fatte ne' giardini botanici ad Upsal, si richiederebbe che si tenesse lor dietro nel nostro clima con ulteriore attenzione. (V. *Stillingfleet's calendar of Flora*.)

(Pag. 41, v. 269. — Noi o'imitammo, o Ninfe. — Questo nodo manca nell'originale. — T.)

Pag. 42, v. 309. — ELLEBORO. — (*Helleborus*.) Molti mesi, e molte femine. L'*Helleborus niger*, o *Rosa di natale*, ha un ampio fiore candido assai bello, adornato d'un cerchio di nettari tubulari bilabiati. Dopo la fecondazione, il fiore soffre un cangiamento notabile, e i nettari cadono, ma rimane la corolla bianca, la quale va a poco a poco facendosi verde. Questa eurioma metamorfosi della corolla, quando cadono i nettari, sembra mostrare che i bianchi sughi della corolla veniano da prima portati ai nettari a fine di elaborarvi il mele; giacchè, allora quando cadono questi nettari, non si separa più alcun sugo bianco nella corolla, ma ella diventa verde, e degenera in un calice. (V. la Nota su la *Lonicera*.) Il nettario del *Tropaeolum* è un cornetto colorato il quale cresce fuori del calice.

(Ivi. — Fa meraviglia come si sia quasi posta in obliivione una sostanza tanto efficace e così familiare agli

antichi, come è l' *Elleboro nero*, e siasi ciò fatto in tempi che più necessario ne parrebbe l'uso, come quella che per togliere la pazzia e per aguzzar l'ingegno fu cotanto celebrata: benchè se ciò fosse vero, si dovrebbe credere che l' *elleboro* possedesse due qualità fra loro contraddittorie, giacchè l'osservazione quotidiana, generalmente parlando, mostra che l'aver molto ingegno è lo stesso che essere in uno stato di predisposizione alla pazzia.

Per quel poco che si può dedurre dal moltissimo stato fin qui detto intorno alle proprietà medicinali di questa pianta, e pare ch'ella dovrebbe esser posta fra quella classe di sostanze che nel linguaggio del celebre professor Rasori si chiamano *controstimolanti*.

Avverto il lettore che dove mi occorresse di dire alcuna cosa su l'*controstimolo*, egli è frutto di quanto l'autore di cotesta teoria si compiacque di comunicarmi, come a suo allievo ed amico. — T.)

(Pag. 43, v. 332... e *Erbeeggianti Biade sbruca ed i fiori*, ec. — Il verbo *erbeeggiare* è di recentissima data. Il sempre elegante e giudizioso Monti ha il primo usato nella traduzione di Persio:

« Che temi? il puoi: lavora; e l'altro erbeggia. »

Come si sarebbe potuto meglio tradurre la frase latina « *en seges in herba est* »? E così pure, s'io non erro, come si poteva più acconciamente recare in italiano la locuzione inglese *the bladed herb*, che dicendo *l'erbeeggianti biade*? — T.)

Ivi, v. 352. — *Bella coppia di Ninfe*, ec. — (*Menispermum cocculus* L.)

il Cocco. Due case, dodici maschi. Nel fiore femina sono due stili e otto filamenti senza antere su le loro sommità, chiamati da Linnéo *eunuchi*. (V. la Nota su la *Curruma*.) Il cocco inebria i pesci. — Sant'Antonio da Padova, allorchè il popolo non volle ascoltare la sua parola, andò a predicare ai pesci, ec. (*Addison's travels in Italy*.)

(Pag. 44, v. 394. — *Il giovane Profeta*, ec. — Nell'originale si legge *the hoary Seer*, cioè il canuto Profeta, o vero il Profeta dalle chiome coperte di brina; attributo che non conviene al Santo di Padova, giacchè egli morì nella freschissima età di 36 anni. Mi sono quindi preso la libertà di correggere un errore in cui trascorse Darwin poco conositore del sacro leggendario, dicendo *Il giovane Profeta*, ec. — T.)

Pag. 45, v. 416. — *L'accigliata PAPAVERA*, ec. — (*Papaver somniferum* L.) Molti maschi e molte femine. Le piante di questa classe sono quasi tutte velenose. L'*opio* migliore si ottiene incidendo i capi de' grossi papaveri con un ferro tricuspidato, e applicando loro de' piccoli recipienti per raccorne le gocce.

L'*opio* in poca quantità esilara la mente, dà energia alle passioni, e vigore al corpo: preso in larga dose produce ebbrietà, languore, stupore e morte. Nell'India i viaggiatori sogliono fare intorno a cento millia di cammino senza prender nè riposo, nè cibo, eccetto un sufficiente pezzo d'*opio* per sè stessi, ed uno più grosso pe' cavalli a certe stazioni. L'aspetto emaciato e decrepito, e i ridicoli e goffi gesti de' mangiatori d'*opio* in Costantinopoli, sono ben descritti nelle Memorie del Barone de Tott.

(Pag. 45. — Provata la facoltà stimolante dell'opio, i Medici hanno to-
ato cecamente attribuita una facoltà
con esso identica a tutte quelle su-
stanze i cui effetti apparenti parve-
ro loro eguali, come sarebbe il pro-
durre allegria, ebbrietà, delirio, ec. Ma
tale apparenza è più fallace che non
si crede comunemente; e quel Me-
dico il quale (non sospettando di al-
cuna legge della vita organica riguar-
dante una particolare maniera d'ope-
rare di moltissime sostanze, che non
è quella dello stimolo) vi ha prestato
fede, si è inconsapevolmente renduto
(chi sa quante volte?) l'occisore de'
proprij clienti. — V. le Note su la
Digitale. — T.)

Pag. 46, v. 455. — *Crewe impon-
legge*, ec. — Si allude a molti bellissi-
mi quadri di *Miss Emma Crewe*.

Ivi, v. 467. — *Questa è la bella Ci-
sta*. — (*Cistus labdaniferus* L.) Molti
maschi, una femina. I petali di que-
sto vago e fragrante arbuscello, al
pari di quelli dell'*Oenothera* e d'al-
tri, non istanno allargati se non po-
che ore, cadendo verso il mezzodì, o
subito dopo, ne' giorni caldi. I bellis-
simi fiori del *Cactus grandiflorus*
(V. *Cereæ*) sono d'una durata egual-
mente breve, ma la loro esistenza è
di notte. E i fiori dell'*Hibiscus tri-
onum* si dice che non durino più che
un'ora. Un certo costume di galante
urbanità è facilmente ravvisabile fra i
maschi e le femine di questi fiori:
i maschi s'avvicinano e si scostano
alternatamente dalle femine. I fiori
dell'*Hibiscus sinensis* nelle Indie oc-
cidentali, suo clima natio, non vivo-
no che un giorno; ma si hanno questa
proprietà notabile, che sono bianchi
al loro primo allargarsi, volgono

quindi a un verde cupo, e diventano
rossi quando stanno per cadere.

La gomma o resina di questo fra-
grante vegetale viene raccolta nel-
l'Oriente da' suoi ampj cespugli con
un apparato singolare. Si attaccano a
una pertica lunghe corregge, le quali
si tirano sopra le sommità di questi
arbuscelli verso il mezzodì: la pol-
vere delle antere aderisce al cuoio, e
ne viene a tempo opportuno raschia-
ta via. Ciò sembra in certo modo
un'imitazione della maniera con cui
le api raccolgono su le loro cosce e
gambe alcune materie per la costru-
zione de' favi.

Pag. 48, v. 513. — *Scorrèa soffiando
su le sette canne*. — Le sette can-
ne con cui *Pane* è frequentemente
descritto, sembrano indicare ch'egli
sia stato l'inventore delle note mu-
sicali.

Pag. 49, v. 545. — *Un dì l'an-
ma* *Cincona*, ec. — (*Cinchona officin.* L.)
La corteccia peruviana, o chinachi-
na. Cinque maschi e una femina. Pa-
recchi di questi alberi erano stati get-
tati giù in un lago per tutt'altro og-
getto, allorchè una febre epidemica
d'indole mortale infierì a Loxa, nel
Perù; e i guardaboschi, avendo ac-
cidentalmente bevuto di quell'acqua,
guarirono della febre. Tale è il modo
con che fu scoperta la virtù di que-
sta famosa droga.

(*Ivi*, v. 569. — *la gigante Ferra*. —
L'autore allude alle febbri intermit-
tenti, ed alla guarigione che se ne
ottiene per mezzo della chinachina.

Non è guari che i Pratici si comin-
ciano a persuadere che il non essere
tutte le intermittenti curabili con
questa corteccia dipende unicamente
da ciò che non tutte le intermittenti

sono asteniche. Non cessa per altro che non ci abbia tuttora di quelli i quali negano apertamente una tal verità, recando in mezzo frivolisime ragioni, a dispetto del fatto che le contraddice da per sé; e quindi vediamo ancora spacciarsi indistintamente i pretesi *febrisfughi*, con tanto danno degl' infermi e con tanto pregiudizio a' progressi della scienza. Stabilito che le intermittenti sieno tutte asteniche, è chiaro che stimolanti si dovrebbero tenere tutte le sostanze dal cui uso elle furono domate. Ed eccoti come da un falso presupposto si sono per necessità dedotte false conseguenze, annoverando fra li *stimoli* la graziola, il tarassaco, le foglie e le radici di persico, il sale ammoniac, le terre assorbenti, la colla, ec. ec., sostanze tutte dalla sana esperienza giudicate d'una qualità opposta; oltre tante altre, il cui effetto, se non è ancor provato abbastanza essere *controstimolante*, è per lo meno assai equivoco, e perciò debb'esserne sospeso l'uso infino a che le replicate osservazioni de' prudenti e ingegnosi Medici non le abbiano esattamente classificate.

L'uso della chinachina semplice o unita all'opio, nelle intermittenti, è generale: avverto tuttavia che non si dee giudicare esser ella stata bene indicata ogniqua volta abbia arrestato parossismi. Non è raro il caso di vedere sotto l'uso della china fermati bensì li accessi febbrili, ma non però la noja, l'inappetenza, il mal essere, tutto ciò in somma che esclude stato di sanità. In simili casi si crede che li stimoli sieno bensì stati opportunamente indicati, giacchè sono giunti ad arrestare i parossismi, ma che sie-

no stati amministrati in dose non così forte da togliere ogni avanzo di diatesi. E quindi si scrivono ricette via via più generose, il cui effetto suol essere o il rapparir de' parossismi, o l'ostruzione de' visceri, o l'idrope, se ostinatamente s'insista nel metodo intrapreso. Avviene pure alcuna volta che la soverchia profusione degli stimoli cangi la diatesi d'una intermittente realmente astenica in origine, senza cangiarne i sintomi: e in simili casi continuasi di buona fede, anco da' più accorti, a stimolare, e stimolar sempre più generosamente, secondo che si fa più pertinace la febre, e si esacerbano i soliti sintomi, o nuovi ne appariscono, come sarebbero le palpitazioni di cuore, la cefalea, i dolori dell'addomine, i flati, ec.: onde si termina, come nell'altro caso, co' l'produrre ostruzioni, idropi, tischezza, e tutta la catterva delle affezioni lente - steniche, le cui vittime sono sì frequenti e numerose, che la moltitudine ha girato, ed a ragione, odio implacabile contro alla corteccia peruana, come quella che in mille casi fu evidentemente riconosciuta dannosa.

Io per me inchino a credere che la maggior parte delle recidive dipenda appunto dal metodo di cura erroneamente praticato; giacchè spessissimo incontra di veder soggetti recidivi indipendentemente da veruna causa debilitante, almeno apparente. Bramerei perciò che i Medici fossero meno tenaci delle proprie opinioni, e che non isdegnassero d'appigliarsi a nuovo metodo di cura ogni volta che il primo ha defraudata la loro aspettativa.

Io ebbi già il caso d'una quartana stata per ben più di 18 mesi refrattaria

a ogni sorta di stimolo prescrittu da' più valenti Medici della città, e da me finalmente gnarita con la graziola combinata alla digitale, e con una larga emissione di sangue, il quale con meraviglia di tutti fu visto coperto di densissima cotenna. Annunzio piuttosto questo caso che altri di simil fatta, sì per essere il più evidente e decisivo che mi sia occorso, e sì perchè la testimonianza oculare di moltissimi fra Medici e non Medici mette fuor di dubbio un fatto che taluno potrebbe altrimenti negare. — (T.)

Pag. 52, v. 666. — E della vaga Digitalis, ec. — (Digitalis purpurea L.) Classe, Due poteri. Quattro maschi, una femina. L'effetto di questa pianta in quel genere d'idropisia detta anasarca, dove le gambe e le cosce sono assai gonfie, e che viene accompagnata da gran difficoltà di respiro, è veramente maraviglioso. Nelle asciti accompagnate da anasarca, cui vanno soggette le persone che già passarono il meriggio della vita, rinscirà alcune volte non meno utile. Il metodo d'amministrare la digitale richiede qualche precauzione, essendo facile che in dosi soverchie ella induca violentissimi sconcerti di debolezza, i quali persistono uno o due giorni, durante il qual tempo per altro sparisce la collezione acquosa. Una buona cucchiata, o una mezz' oncia del seguente decotto, otterrà lodevoli effetti in pochi giorni; ma ne' soggetti più robusti, una buona cucchiata ogni due ore fino a consumarne quattro cucchiata, o fino a che la malattia lo richiegga, evacuerà i gonfiamenti idropici con molta certezza, ma non di rado con molta violenza d'azione. — Si facciano bollire 4 once di foglie recenti di digitale purpurea (le cui fo-

glie si possono avere in tutte le stagioni dell'anno), in due *pinte* d'acqua alla riduzione di 12 once. Si coli il liquore; e mentr'è ancor caldo, vi si aggiungano tre once di spirito di vino rettificato. Si può vedere una teoria degli effetti di questo medicamento, con molti casi in cui sortì buon successo, in un opuscolo intitolato *Experiments on mucilaginous and purulent matter*, pubblicato dal dottor Darwin nel 1780.

(*Ivi.* — Da' nostri migliori Medici si fa uso piuttosto della polvere di digitale o dell'infuso di essa, che del decotto: nè la semplicità e unità delle loro prescrizioni permette che vi si aggiunga mai lo spirito di vino, benchè potrebbe questo estrarne vie meglio i principj resinosi: ma la loro attività verrebbe distrutta o menomata dalla forza opposta dello spirito di vino.

La digitale è uno de' rimedj che meno tardi d'altri fu riconosciuto possedere una facoltà opposta allo stimolo. La sua potente maniera d'operare fece prestamente tacere i dubbi che veniano mossi da' *prudentissimi* Pratici. I maravigliosi buoni effetti ottenuti dall'uso di questa foglia, specialmente nelle peripneumonie, come quelle il cui carattere stenico più facilmente si fa manifesto, convinsero la maggior parte de' Medici della sua maniera d'agire riferibile al *contro-stimolo*; ma sarà difficile il persuader loro la medesima cosa in riguardo a sostanze più deboli, come, p. e., il tarassaco, la camomilla, il ferro, ed altre, i cui effetti dall'una parte sono così limitati e lenti, che non si possono di per sé avventurare in una diatesi grave, dove è bisogno di prouti ed efficaci sollevi; e dall'altra

parte risaltano ben poco all'occhio, massime a occhio prevenuto in contrario, in diatesi lente o piccole, le quali sogliono terminare eziandio senza i presidj medici, ed anche alla per fine non ostante l'uso di medicamenti non indicati; giacchè per buona sorte non vollero i cieli che dovesse riuscire mortale ogni malatia non ben curata.

L'uso della digitale fu da prima ristretto alle idropi steniche; appresso è stato esteso a moltissime altre malatie del medesimo carattere, non eccettuata la tischezza, come si legge nella Zoonomia di Darwin. Il rinomatissimo dottor Michele Gherardini, mio caro genitore, l'ha usata in casi di vero o supposto anenisma; ed i felici successi che ne conseguì, furono tenuti per prodigi. Io l'ho sperimentata nelle gonorrèe così da principio, come a malatia inoltrata, e non fui mai tradito nelle mie speranze. E non solo ho trovata utilissima la digitale *purpurea*, ma la *lutea* ancora, però a dose doppia; anzi essendo questa seconda specie più commune, e quindi meno adulterata e di minor costo, io me ne valgo a preferenza. Prescrivo un infuso di mezz' oncia di digitale *lutea* in una libra d'acqua, da usare per iniezione; ed allorchè la gonorrèa non cessa interamente in pochi giorni, vi fo sciogliere dentro uno scropolo di solfato d'allumina. Ho pure veduto ritrar gran vantaggio da questo medesimo infuso nel fluor bianco, che ha tanta affinità con la gonorrèa, e nelle menorrhagie steniche. Accenno queste cose, non perchè io le creda di momento, ma solo a fine di sempre più persuadere al vulgo che i diversi rimedj non sono già specifici nelle diverse malatie, ma sono utili ogni volta

che se ne faccia uso nelle opportune diatesi.

Leggendo le opere de' varj autori che hanno parlato della digitale, si ritrova che sommi vantaggi hanno essi ottenuto dall'uso di questa pianta nelle acrosole. Apparterrebbe mai questa malatia alla diatesi stenica? I rimedj in essa più vantati, come dir li antimoniali, i mercuriali, il mariato di barite, le preparazioni di ferro, l'acqua marina, ec., sostanze tutte controstimolanti, fanno inclinare a supporlo, almanco nel maggior numero de' casi. — T.)

Pag. 52, v. 682. — *L'almo di Londra generoso edile.* — Durante la terribile peste di Londra nell'anno 1665, Sir John Lawrence continuò per tutto quel tempo a ben adempiere il suo officio di *maire* nella città; udì lamenti, e vi pose riparo; ordinò i regolamenti più savj allor conoscinti, e li vide eseguiti. Il giorno dopo che fu deciso esser veramente peste la malatia che infieriva, furono licenziati intorno a 40m. servi, ed esposti a perir per le strade, non vi essendo alcuno che volesse dar loro ricovero; e i villaggi propinqui a Londra ne li cacciarono via con forche e con armi da fuoco. Sir Lawrence li soccorse tutti, come pur soccorse i poveri assaliti da quella malatia, a carico delle sue proprie sostanze, fino a che non furono sollecitate e ricevute sottoscrizioni da tutte le parti della nazione. (*Journal of the Plague-year.*)

Ivi, v. 683. — *E il buon pastor del marsiliese gregge.* — Nell'anno 1722, la peste fece terribile strage a Marsilia. In quel tempo il Vescovo fu instancabile nell'eseguire i suoi uffici, nel visitare, sollevare, incoraggiare, assolvere li ammalati con

estrema tenerezza; e benchè, non meno di Sir John Lawrence (menzionato di sopra) esposto continuamente all'infezione, andò esente dalla malattia.

(Pag. 52. — Simili esempj di rara filantropia non mancarono pure, intorno al 1805, in Livorno, durante l'epidemia che vi regnò. Fra i molti che sacrificarono sè stessi in ajuto de' miseri infermi, merita particolar menzione il dott. Gaetano Palloni, il quale diede a quel paese il maggior sollievo che gli fosse bisogno, insegnando il vero metodo curativo di quella febre, felice risultamento delle sue replicate e accuratissime osservazioni: e tanto fu il suo zelo, che alla fine egli pure contrasse la malattia dominante, da cui nondimeno si riebbe con lo stesso metodo eh' ei praticava in altrui. E gran lode vuol essere pur data al nostro MAGISTRATO di Sanità, il quale solamente per via d'induzione seppe antivedere il vero metodo di cura conveniente in quella epidemia, cioè il metodo antilogistico; e si trovò pertanto in pieno accordo co' l' dott. Palloni che fece in su 'l luogo le sue fortunate sperienze. Non giova qui rammentare quanti ostacoli dovette superar quel saggio Medico a persuadere i più che contagiosa era l'indole della febre di Livorno. La ritrosia de' Medici in ammettere i contagi è sem-

pre stata pertinace. Nell'estate del 1804, che inferì in Genova una malattia reumatica accompagnata da gagliarda tosse, si eccitò tal contrasto d'opinioni fra due Medici di quella città, che da ultimo fu con mezzi violenti imposto silenzio a quello dei due il quale tenèa per contagiosa la corrente malattia, se bene è assai probabile che la ragione stesse per lui. La medesima ritrosia in ammettere la presenza d'una materia contagiosa si dichiarò non meno fra' nostri Medici in quella primavera che serpeggiava per le nostre contrade la così detta *Grippe*. — T.)

(*Ivi*, v. 691. — *A mezzo 'l cerchio del moto superno*. Verso di Dante. — T.)

Pag. 53, v. 701. — *Orando tuo*. — Questo è l'illustre Giovanni Howard, il quale consacrò le sue ampie fortune e la sua vita a prò dell'umanità. Egli è l'autore dell'opera intitolata *Lo stato delle prigioni della Gran Bretagna*, e dell'*Appendice* alla medesima opera, pubblicata alcuni anni dopo; come pure d'un'altra opera insigne sopra li ospitali e i lazareti e la peste. Il nome di lui è uno de' più cari agl'Inglese; e l'afflitta umanità invoca che la sua memoria desti generosa emulazione in tutti coloro a cui la sorte fu prodiga de' suoi doni. — T.)

NOTE AL CANTO TERZO

Pag. 70, v. 10. — *CINCIA*. — (*Circæa* L.) Due maschi, una femina. Questa pianta era molto celebrata ne' misterj di stregoneria e per iscongiurare il demonio, come importa il suo nome. Ella cresce in mezzo alle ossa polverose ed alle logore bare fra le ruine delle volte della chiesa di Sleasford in Lincolnshire. Le cerimonie superstiziose o istorie appartenenti ad alcuni vegetali furono un tempo arciridicole. Così si disse che i Druidi tagliassero il *Visco* con una seure o una falce d'oro, e che la *Brionia* e la *Mandragora* mettersero un grido allorchè la loro radice veniva strappata dalla terra, e che l'animale che la strappava, s' infermasse e subito morisse. Su questo racconto, quando la *Mandragora* era vantata per uso medico, si solca vangare e rimuoverla la terra intorno alla radice, e quindi legarla per mezzo d'una corda alla coda d'un cane, al quale si davano poi delle percosse, affinchè, cercando esso di fuggire, ne la svellesse; e si supponeva che quel cane soffrisse per l'empietà dell'azione commessa. Ancora al dì d'oggi si pigliano de' pezzi di radice secca di *Peonia*, si lasciano s' infilzano, e si

vendono sotto il nome d'amuleto, e si legano intorno al collo de' fanciulli per facilitar loro la dentizione. Aggingni ancora che nella *Price's History of Cornwall*, (libro pubblicato 10 anni fa o circa) la verga divinatoria vi ha fatto acquistare un grado di credenza. Questa verga, che è di nocciuolo o d'altro legno leggiero, si tiene orizzontalmente nella mano, e dicesi che si pieghi verso l'oro qualunque volta lo scongiuratore passa sopra la miniera. Pochi anni sono, in Francia ed anche in Inghilterra, si usava un'altra specie di verga divinatoria per iscoprire in simil guisa sorgenti d'acqua, e ottenne qualche credito. Ultimamente erano molti in Francia e alcuni in Inghilterra i quali soggiacevano a un incantamento senza verga divinatoria di sort' alcuna, e si credevano investiti da un agente invisibile che l'incantatore chiamava *magnetismo animale*.

Pag. 72, v. 64. — *La Pitia LAURA*. — (*Prunus laurocerasus* L.) Lauroceraso. Venti maschi, una femina. Si suppone che la sacerdotessa Pitia s' inebriasse con un infuso di foglie di lauroceraso allorchè pronunziava i suoi oracoli.

Lo stato di delirio per ebbrietà, o inspirazione, è mirabilmente descritto da Virgilio, *Eneid. lib. VI*.

L'acqua distillata delle foglie di lauroceraso è forse il veleno più pronto che si conosca in questi paesi. Io ho veduto due cacchiaz della medesima occidere un grosso cane da fermo in meno di 10 minuti. In più piccola dose fu vista produrre ebbrietà; per la qual cosa ci ha ragione di credere ch'ella operi alla guisa dell'opio e dello spirito di vino; ma la dose non ne è del pari ben determinata. (V. la Nota alla *Tremella*.) Si usa nel ratafià de' distillatori; onde alcuni dilettranti di liquori si fatti sono periti in pochi istanti. Una foglietta d'acqua distillata da 14 libre di cierge nere ammaccate produce lo stesso effetto deleterio, distruggendo la vita così prontamente come l'acqua di lauroceraso. È probabile che le mandorle d'albicocca, le foglie di pesco e di noce, e qualunque altra sostanza vegetabile avente il sapore delle mandorle amare, posseggano le medesime qualità.

(Pag. 72. — L'aver Darwin osservato che l'acqua distillata di lauroceraso produce non di rado ebbrietà, lo indusse a supporre in essa una maniera d'operare su la fibra animale, analoga a quella dell'opio. Dietro questa fallace apparenza anco i più accurati Medici sono sempre fino al dì d'oggi caduti in errore, giudicando che al solo stimolo appartenesse l'indurre ebbrietà. Come possano diverse sostanze, operanti in una maniera opposta a quella dello stimolo, produrre effetti tanto a lui conformi, verrà dimostrato evidentemente nella *Teoria del Controstimolo*, o *Nuove leggi della vita organica*, del celebre dottor Ra-

sori. Laonde io mi restringo a far osservare a' miei lettori un fatto assai ovvio, il quale li convincerà dell'esser possibile la ebbrezza indipendentemente da eccesso di stimolo. Chi è mai che non sapia darsi il caso di tale ebbrietà che diventa delirio, in moltissime intermittenti senza dubbio asteniche, e in molte altre febri nervose? E pure in queste febri non che esistere eccesso di stimolo, ma ce n'ha per lo contrario sommo difetto, come si direbbe nel linguaggio di Brown. Dunque, date certe sostanze le quali eccessivamente privino il sistema del bisognevole eccitamento per sottrazione o negazione di stimolo, non è inverisimile che ne insorga ebbrietà e delirio (il qual si riduce a un sommo grado d'ebrietà), come è il caso delle intermittenti e delle altre malattie nervose, ec., che da cause avventi appunto la suddetta proprietà traggono senz'altro origine. Lo stato di sanità, secondo la stessa dottrina di Brown, consiste nell'equilibrio fra l'eccitabilità e li stimoli: ove sia difetto dell'una o degli altri, ivi è pur sempre difetto d'eccitamento, come risulta dalla *scala* esposta nella dottrina stessa, benchè assai pochi v'abbiano fatto avvertenza, non escluso per avventura lo stesso autore. Dunque se sotto una forte dose, p. e., d'opio ha luogo l'ebrietà per cagione di difetto d'eccitamento causato da esaurimento d'eccitabilità, perchè non potrà aver luogo lo stesso fenomeno sotto una forte dose, p. e., d'acqua di lauroceraso per cagion pure di difetto d'eccitamento causato da negazione di stimolo? Non è egli vero che in ambo i casi ci ha diminuzione di vita, come importa il termine browniano, *difetto d'eccitamento*? Ma altre ragioni

ancor più convincenti e appoggiate ad altre leggi verranno esposte nella citata opera del dottor Rasori.

L'acqua di lauroceraso per la sua meravigliosa attività è stata sottoposta a decisive sperienze da' miei dottissimi maestri Rasori e Borda, ben degni del nome di riformatori della Materia medica. Il dottor Borda ha specialmente provata la maniera ond'essa opera, contraria a quella dello stimolo, usandola in assai malattie gagliardamente steniche, e soprattutto nelle peripneumonie, la cui guarigione fu ottenuta mediante l'uso di essa, indipendentemente da qualunque cavata di sangue, come testifica il numeroso séguito d'allievi che accorrono alla clinica di questo illustre Professore, forse unico residuo ornamento delle scuole mediche dell'Università di Pavia. Il medesimo ha non di rado veduto insorgere ubriachezza e delirio qualunque volta ne fu relativamente portata troppo oltre la dose; ma ben presto fu messo riparo a tali inconvenienti mediante l'amministrazione di qualche stimolo.

Queste ed altre simili sperienze decisive deggiono nella fisica animale spargere lumi di coi non s'era tampoco per innanzi sospettato; giacchè quasi sempre inconcludenti sono state le sperienze fatte sinora, come quelle che non erano indirizzate da verun principio di dottrina.

Da replicati sperimenti si è ritratto eziandio il modo identico d'operare dell'acqua di mandorle e di foglie di pesco con quella di lauroceraso. Probabilmente agirà del pari l'acqua di foglie di noci, di mandorle d'albicocca e di ciriegia. Il professor Borda ha sperimentata l'acqua distillata di foglie di *Oleandro*, e l'ha trovata

d'attività analoga e presso a poco eguale a quella di foglie o di mandorle di pesco. — T.)

(Pag. 72, v. 18. — *Del mio Fucelio*, ec. — Il poeta allude a un'incisione inglese, conosciuta anche fra noi, rappresentante l'*Incubo* personificato. — T.)

(Ivi, v. 89. — *Del libero Scespir*, ec. — Scrivo *Scespir* come noi pronunziamo, in luogo di *Shakspeare*. — T.)

Pag. 73, v. 115. — *Non impera il VOLER*. — Il sonno consiste nella cessazione di tutta la potenza volontaria tanto sopra i nostri movimenti muscolari, quanto sopra le nostre idee; essendochè noi nè passeggiame nè ragioniamo durante il sonno: ma nel medesimo tempo molti de' nostri movimenti muscolari e molte delle nostre idee continuano d'esser eccitate ad agire in conseguenza d'irritazioni e di sensazioni interne; poichè il cuore e le arterie continuano a battere, e noi proviamo varietà di passioni ed anche fame e sete nei nostri sogni. Quindi concludo che i nostri nervi del senso non sono nè torpidi nè inerti durante il sonno; ma che sono unicamente inabilitati alla percezione degli oggetti esterni, essendo i loro organi esterni renduti incapaci a trasmetter loro le impressioni de' corpi esterni durante la sospensione della potenza di volizione: così le palpebre sono chiuse nel sonno, e, com'io suppongo, il timpano dell'orecchio non è teso; imperocchè così il timpano come le palpebre sono private degli esercizi volontarj de' muscoli appropriati a' rispettivi oggetti; ed è probabile che accada agli esterni apparati degli altri nostri organi del senso qualche cosa di simile che possa renderli inetti al loro officio

della percezione, durante il sonno; giacchè il latte versato nella bocca de' bambini dormienti li costringe a inghiottire e succiare; e se, di chiaro giorno, la tua palpebra viene un poco aperta dagli sforzi di torbato sonno, ti sogni d'esser molto abbagliato. Quando nasce, durante il sonno, un penoso desiderio d'esercitare i movimenti volontari, ha luogo il così nominato *Incubo*. Allorchè il sonno diventa così imperfetto, che alcuni movimenti mnscolari obediscono a questi sforzi del desiderio, ci ha di quelli che vanno intorno ed eseguono dormendo alcune faccende domestiche. Io medesimo ho veduto più volte una donna *sonnambulante*; una volta in questo stato ella odorò un tuberoso (spezie di fiore), cantò, e bevve una chicchera di tè: il suo destarsi era sempre accompagnato da straordinaria sorpresa ed anche da panra; cosiffatta malattia aveva quotidiani periodi, e sembrò del genere epilettico.

Pag. 73, v. 130. — *Di Tua gigante*, ec. — Presso il villaggio di Wetton, un millio o due sopra Val-di-Dova, vicino ad Ashburn nel Derbyshire, ci ha una spaziosa caverna verso il mezzo della salita del monte, che ancor ritiene il nome di *Casa di Thor*: al di sotto giace un' estesa prateria che presenta una veduta pittoresca, e dove i fiumi Hamps e Manifold s'approfondano nella terra, e risalgono ne' giardini d'Ham, sede del nobile sig. Gio. Port, tre millia al di sotto o circa. Dove questi due fiumi tornano a risalire, si trovano certe impronte simiglianti a pesci che pajono di diaspro steso sopra una terra calcarea. Spati calcarei, conchiglie cangiate in una sorta d'agata, coral-

line impietrite, miniere di piombo, di rame e di zinco, e molti strati di silice e di chelonite o di lava, abbondano in questo tratto di paese. — Dicesi che i Druidi offerissero a Thor umani sacrificj, rinchiusi in idoli di vinco. Dal nome di questa divinità è derivato presso a' popoli del Nord il loro *thursday*, che equivale al nostro giovedì.

Lo scoscendimento della superficie di molte parti di questo paese, le voragini, come vengono chiamate, o i bacini scavati sopra alcuna delle montagne, simili a crateri vulcanici, dove l'acqua piovana sprofonda dentro la terra, e la quantità di macigni che mostrano essere stati lanciati sopra il terreno da esplosioni vulcaniche, come pure le grandi masse di chelonite o di lava, ne convincono dell'esistenza di violenti terremoti succeduti in qualche antica epoca del mondo; alla qual epoca sembra che sieno stati formati i canali di questi fiumi sotterranei, quando un lungo tratto di rupi fu sollevato dal mare traboccante sopra i fuochi centrali, e quindi produttore un' irresistibile esplosione di vapore: e quando coteste rupi di nuovo s'abbassarono, le loro parti non poterono combaciarsi esattamente, ma lasciarono una lunga cavità inarcata sopra una tale operazione della natura. Pare che le caverne di Castleton e di Buxton nel Derbyshire abbiano avuta un'origine simile a quella che abbiamo attribuita alla caverna chiamata *Casa di Thor*. (V. *Le teorie della Terra* del signor Whitehurst e del dott. Hutton.)

(Ivi, v. 137. — *Allungate cortine*, ec. — La parola *cortina* è da' buoni autori usata eziandio nel senso ch'ella ha in questo verso, cioè di lato

di muro che si distenda a guisa d'ala. *Fece fare una larga via coperta con due alie di grosso muro; oggi dicesi cortina.* (Matteo Villani.) - Il testo ha *lengthen'd alies.* - T.)

Pag. 75, v. 198. - VARINGA. - (*Ficus indica* L.) Della classe *Poligamia*. Questo grand'albero s'inalza con rami opposti da tutte le bande, ed ha foglie molto ovate; dalla sommità de' rami escono e pendono in giù certe sottili e flessibili appendici, simili a cordicelle, le quali serpeggiano e s'abbrabbanano dentro la terra, e tornano quindi a sorgere di nuovo. (*Sloan. Hist. of Jamaica. Lin. Spec. Plantarum.* - V. *Caprifico*.)

(*Ivi.* - Avvertasi che nell'originale la descrizione de' fiumi *Hamps* e *Manifold* serve di similitudine alla descrizione della pianta *Varinga*, laddove nella traduzione quest'ultima serve di similitudine alla prima, a fine di schivare il difetto che seco avrebbe portato la soverchia lunghezza della similitudine in confronto della descrizione per cui venia fatta, come pure a fine di rendere a un tempo più evidente il paragone tra il corso di que'due fiumi e la maniera con cui la *Varinga* penetra entro terra e quindi risorge. - Io poi ho chiamato il *Ficus indica* co'l suo sinonimo *Varinga*, per cagione di fugir l'inonesto equivoco che avrebbe prodotto il vocabolo usato dall'autore: *Descending Fica dives into the sands.* - T.)

Ivi., v. 207. - BALSAMINA. - (*Impatiens noli tangere* L.) - Il pericarpio è formato da una capsula divisa in cinque parti, ciascuna delle quali, allorchè il seme è maturo, al minimo tocco si piega subito a modo di spirale, balza dal gambo, e per mezzo

della sua elasticità getta i semi a grande distanza. La capsula del *Geranium* e la spiga dell'*Avena* selvatica sono attorcigliate pe'l medesimo fine, e dispergono i loro semi ne' giorni umidi, mentre la terra è meglio disposta a riceverli. Ond'è che una di queste avene, con la sua capsula o spiga aderente, fermata sopra qualche luogo, può servire d'igrometro, attorcigliandosi più o meno, secondo l'umidità dell'aria.

La resta d'orzo è fornita di dure punte, le quali, simili a' denti d'una sega, son tutte rivolte verso un lato: mentre questa lunga resta giace sopra la terra, si estende nell'aria umida della notte, e spinge avanti i suoi grani, i quali vi si fanno aderenti; di giorno, inaridendo, si raccorcia; e siccome queste punte la impediscono da retrocedere, così, facendo ella forza a sè stessa con la sua estremità appuntata, striscia ed arrampica a guisa d'un bruco, e s'allontana molti piedi dal gambo nativo. Su questo principio l'ingegnossissimo meccanico filosofo sig. Edgworth costruì già il suo automa, il cui dorso è composto di legger legno d'abete, grosso un pollice o circa, e lungo quattro, fatto di pezzi tagliati trasversalmente rispetto alle fibre del legno, ed incollati insieme: egli ha due piedi davanti e due di dietro, i quali portano il corpo orizzontalmente; e questi piedi sono armati alle loro estremità di acute punte di ferro che si piegano indietro. Quindi, allorchè il tempo è umido, il corpo si allunga, e i due piedi anteriori sono spinti innanzi; in tempo secco i piedi posteriori s'avvicinano agli altri, giacchè l'obliquità delle punte de' piedi impedisce il retrocedere. E

così in un mese o due l'automa passeggiava a traverso del luogo da lui abitato. Non si potrebbe applicare questa macchina come igrometro a qualche oggetto meteorologico?

Pag. 78, v. 292. — DITTAMNA. — (*Dictamnus albus* L.) Frassinella. Nelle notti tranquille delle stagioni secche, questa pianta emana un'aria o gas infiammabile, che s'accende all'approssimarsi d'una candela. Ci ha esempi di creature umane a cui s'appiccò fuoco spontaneamente, e che furono totalmente consumate. (*Phil. Trans.*)

L'odore di molti fiori, così gradito al nostro senso dell'odorato, non meno che il puzzo spiacevole di molti altri, è dovuto all'esalazione de' loro oli essenziali. Questi oli essenziali hanno maggiore o minore volatilità, e sono tutti infiammabili; molti di essi sono per noi veleni, come quello di *lauro* e di *tabacco*; altri posseggono una qualità narcotica, come vien provato dall'olio di garofani che su l'istante allevia un legghier mal di denti, — dall'olio di cannella che mitiga il singhiozzo —, e dal balsamo del Perù che calma il dolore d'alcune ulcere. Questi oli son tutti deleteri per certi insetti; e quindi pare che il loro uso nell'economia vegetabile, — giacchè sono prodotti ne' fiori e nelle foglie —, sia quello di difenderli da' loro voraci nemici. Uno degli oli essenziali, quello cioè di trementina, è raccomandato dal sig. de Thosse per distruggere l'insetti che intaccano così i vegetali, come li animali. Avendo egli osservato che le piante erano coperte da uno sciamè di piccoli insetti (*pucins*; gorgoglioni) che infestavano i loro teneri rami, li distrusse tutti interamente

in questa maniera. Egli mise in una ciotola un pugnello di terra, sopra cui versò poca quantità d'olio di trementina; poi dibattè il tutto insieme con una spatola, versandovi sopra dell'acqua fino a tanto che acquistò la consistenza d'un brodo spesso; con questa mistura spalmò le estremità de' rami; e così l'insetti come i loro uovi furono distrutti, e altri insetti fugarono per l'odore della trementina. Egli aggiunge d'aver distrutte le pulci de' suoi cagnolini in una sola volta, bagnandoli in acqua calda impregnata d'olio di trementina. (*Mém. d'Agricult.* an 1787.)

Io sprizzai dell'olio di trementina, per mezzo d'una scupetta, sopra alcuni rami d'un albero che era coperto di *aphis*: perirono e li insetti e i rami. Una soluzione d'arsenico molto diluita operò lo stesso. — Li aromati sono pieni di resine, di balsami, d'oli essenziali; e la pece e il catrame (per usi meccanici) sono pure una produzione di secrezioni vegetabili.

Ivi, v. 298. — MANCINELLA. — (*Hippomane mancinella* L.) L'Indiani avvelenano le loro frecce co' il sugo latteo di questa pianta; le gocce di rugiada che cadono da essa, sono caustiche al pari d'un vescicatorio, e producono ulcersi pericolosi; ondechè molti trovarono la morte in dormendo sotto la sua ombra. In ogni dove abunda gran varietà di piante nocive; in Inghilterra la *Morella*, la *Cinoglossa* o *Lingua di cane*, lo *Iosciammo*, e molte altre si trovano, in quasi tutte le strade battute, intatte dagli animali. Alcuni domandarono quale è l'uso di tale abbondanza di veleni? I sughi acri o nauseosi d'alcuni vegetali, non meno che le spine di altri, sono dati loro per difendersi

dalla depredazione di certi animali; e le piante spinose in generale somministrano un cibo salubre e gradito agli animali granivori. (V. la Nota all'*Elce*.) - I fiori o petali delle piante son forse in generale più acri delle lor foglie; quindi molto più di raro sono mangiati dagl' insetti. Tal sembra che sia l' uso degli olj essenziali nell' economia vegetabile, come si osservò più sopra nelle Note intorno al *Dictamnus* ed all' *Ilex*. La fragranza delle piante forma così una parte della loro difesa. Questi sughi acri o nauseosi de' vegetali hanno fornito la medicina de' suoi precipui sussidj, come sono i purganti, i vomitivi, i narcotici, ec.

Pag. 78, v. 303. - ORTICA. - (*Urtica urens*, L.) L' aculeo ha un sacchetto alla sua base, ed è perforato vicino alla punta, esattamente simile a' pungiglioni delle vespe e ai denti delle vipere. Il fluido contenuto in questo sacchetto, e quindi premuto a traverso della perforazione nella ferita fatta dalla punta, è egli un olio essenziale caustico, o vero nn acido vegetabile concentrato? Così i veleni vegetabili, come quelli tratti dal regno animale, producono effetti più pronti e più pericolosi allorchè vengono instillati per entro nna ferita, di quel che sia presi nello stomaco; quindi le famiglie de' Marsi e de' Psilli, nell' antica Roma, senza ricever danno succhiavano dalle ferite il veleno delle vipere, e si supponeva per questa ragione ch' e' fossero dotati d'uo potere soprannaturale. Per le sperienze riferite dal Beccaria appare che una quantità quattro o cinque volte maggiore di quella infusa in una ferita produsse appresso

a poco, pigliata per bocca, eguali effetti.

I fiori maschi dell'ortica sono separati dalle femine; e quando fa bel tempo, si veggono le antere screpolare con forza, e sprigionare nna polvere, la quale volteggia intorno alla pianta a guisa d'una nube.

Ivi, v. 306. - LOBELIA. - (*Lobelia longiflora* L.) Alligna nelle Indie occidentali, e spande intorno esalazioni così deleterie, che l'uom sente nn'oppressione di petto anche a molti piedi di distanza, allorchè è collocata in un angolo d' una camera o d' una stufa. (*Ingenhouz, Exper. on Air. - Jacquin hort. botanic. Vind.*) L' esalazioni del frutto maturo, o delle foglie che avvizziscono, consta per prova che viziano molto l'aria in cui si trovano; ed è probabile che tutti que' vegetali onde emana un forte odore, possano produrre il medesimo effetto in un grado più o meno sensibile, dalla *Rosa* fino alla *Lobelia*: è quindi cosa molto malsana il dimorar continuamente in una tale atmosfera odorata; come altresì nuocono alla propria sanità i leziosi che si profumano le chiome e i fazzoletti. Boerhaave e Mead hanno affermato ch'eglino conosceano quando un fluido velenoso co' l' suo vapore potesse ammazzare la persona che vi si accostasse. Ed è ben noto che il gas de' liquori fermentati, o vero ottenuto dalla pietra calcarea, ammazzerebbe li animali che vi fossero immersi, non meno che i vapori della *Grotta del Cane* presso Napoli.

(*Ivi*, v. 313. - Così non meno, ec. - Questo e li altri due versi non si trovano nel testo. Sono stato costretto di far tale aggiunta per

ischivare il difetto d'un periodo di 20 e più versi. - T.)

Pag. 78, v. 319. - *L'alta Palmira*. - Fra le ruine di Palmira che trovansi disperse non solamente ne' culti, ma ben anche ne' deserti, si vede un colonnato singolare lungo da 2600 braccia; i piedistalli delle colonne, che sono d'ordine corintio, oltrepassano l'altezza d'un uomo; e quest'ordine non è che una picciola parte degli avanzi d'un solo edificio. (*Viaggi di Volney*.)

Pag. 80, v. 379. - *Il truciulento Urasso*. - È nell'isola di Java un albero velenoso che dicesi aver co'suoi effluvi popolata un'estensione di paese da dodici a quattordici millia intorno al luogo ov' egli cresce. Nella lingua di quel paese è chiamato *Bohon-Upas*. Co'l sugo di esso si preparano le frecce più velenose; e per ottenerlo, si condannano i malfattori ad ire in traccia di quest'albero, dando loro li opportuni indirizzi tanto per raccogliere e riportarne il sugo, quanto per assicurarsi dalle maligne esalazioni dell'albero, e vengono assoluti se ritornano indietro con una certa quantità di veleno. Ma da' registri ivi tenuti risulta che di quattro assai di raro ne toroa indietro uno. Non solo tutti li animali d'ogoi genere, come quadrupedi, pesci, uccelli, ma pur anche ogni sorta di vegetali sono distrutti dagli effluvi dell'*Upas*: di modo che, per ben dodici o quattordici millia all'intorno, la superficie della terra è sterile interamente e sassosa, e soltanto sparsa di scheletri d'uomini e d'animali: spettacolo terribile e superiore a tutto ciò che i poeti possono aver descritto, o i pittori disegnato. Dicesi che crescano vicino a lui due altri alberetti della

stessa specie. (V. *London Magazine* for 1784 or 1783.)

Pag. 81, v. 410. - *La bella Orchidea*. - (*Orchis morio* L.) Il bulbo da cui trae nutrimento e vita questa pianta, si raggrinza e va morendo a misura che ne cresce uno nuovo; la qual circostanza non è analoga alle altre radici tuberose o globose, ma bensì ad alcune radici bulbose, come il *Tulipano*. La maniera con cui le piante erbacee si producono dalle loro varie radici perenni, sembra degna d'ulteriore investigazione, giacchè la loro analogia non è ancora stabilita chiaramente. Il pedale, o vera radice, nell'*Orchis* sta sotto a la cipolla; e da questa parte vengono prodotte le radici fibrose e il nuovo bulbo. Nel *Tulipano* il pedale (*caudex*) sta sotto al bulbo; e di qui procedono le radici fibrose e i bulbi novelli; il bulbo vecchio, alla guisa di quello dell'*Orchis*, muore dopo che ha fiorito: giacchè lo stelo del *Tulipano* dell'ultimo anno vive al di fuori, e non già nel centro del bulbo, il che, secondo le relazioni avute, non succede ne' primi tre o quattro anni allorchando la detta pianta nasce da sementa, poichè non altro in questo tempo vien prodotto, fuorchè lo stelo con sottili foglie senza fiorire. Se al principio di primavera si disechi una cipolla di *Tulipano*, innanzi appunto che incominci a germogliare, si vede nel suo centro un fiore perfetto; e tra la prima e la seconda tunica, per quel ch'io credo, vien prodotto il bulbo dell'anno susseguente; fra la seconda e la terza tunica, e fra questa e la quarta, e fors'anche più oltre, sono visibili altri bulbi più e più piccoli, tutti concorrenti al pedale verso il fondo del bulbo materno:

e questi, secondo mi vien detto, richiedono altrettanti anni prima di fiorire, quante sono le tuniche onde sono coperti. L'annua riproduzione delle cipolle di *Tulipano* induce alcuni fioristi a credere che queste cipolle non muojano mai naturalmente. Le cipolle di *Giacinto*, per quanto mi viene asserito, non muojono prima di cinque o sette anni dopo aver fiorito.

La cipolla di *Giacinto* differisce da quella di *Tulipano* in ciò che lo stelo del fiore dell'ultimo anno si trova sempre nel centro della cipolla, e i nuovi germogli nascono dal pedale sotto il bulbo, ma non sotto alcuna delle tuniche concentriche della cipolla, eccetto l'esterna. Quindi il sig. Eaton, ingegnoso fiorista di Derby (a cui sono debitore in questa Nota di molte osservazioni), conclude che la cipolla di *Giacinto* non può perire annualmente dopo aver fiorito, a guisa del *Tulipano*. Il medesimo mi diede una cipolla di *Tulipano*, la quale fu messa troppo profondamente nella terra, e il cui pedale si allungò di un dito circa, e il nuovo bulbo formossi sopra il bulbo vecchio, e staccato da lui, in luogo d'esservi da una parte aderente.

Il pedale del *Ranuncolo* coltivato da' fioristi nasce sopra la radice di esso a forma d'artiglio: in questo la vecchia radice si muore annualmente, simile al *Tulipano* e all'*Orchis*; e le radici nuove, che si veggono sopra le vecchie, cacciano il pedale più abbasso dentro la terra. Lo stesso diccsi aver luogo nella *Scabiosa* e in alcune altre piante, come nella *Valeriana* e nella *Piantagine* maggiore: le nuove radici fibrose si alzano d'intorno al pedale sopra le vecchie; la

estremità inferiore della radice diventa tronca, come se fosse tagliata, dopo che le vecchie fibre sono cadute; e il pedale è cacciato entro la terra da queste nuove radici. (V. *Arum* e *Tulipa*.)

(Pag. 81, v. 416. — *Avendo più di lui, che di sé cura*. — Verso di Dante. — T.)

Pag. 84, v. 523. — *Coscorta hanno nome*, ec. — Quattro maschi, due femmine. Questa pianta parasita (giacchè i suoi semi sbocciano senza cotiledoni) manda fuori un corpo spirale, e, lasciando d'abbrbicarsi nella terra, ascende spiralmemente sopra i vegetali a lei vicini con un movimento contrario a quello del sole, e assorbe il suo nutrimento per mezzo de' vasi apparentemente inseriti ne' suoi ammicoli. Ella non porta foglie, ma quà e là soltanto qualche piccolissima squama membranosa, serrata sotto il ramo. (*Lin. Spec. Plant.*) Martyn, nelle sue eleganti Lettere sopra la botanica, aggiunge che, non contenta d'appoggiarsi ove ella s'arrampica, ne tragge il suo nutrimento; e in fine, per gratitudine di tutto questo, strozza il suo ospite. — Tutto il mondo vegetabile si contende a vicenda e luce e aria: li arbusti s'innalzano di sopra l'erbe, e, togliendo loro la luce e l'aria, arrivano a danneggiarle a segno che le fanno perire; li alberi soffocano o danneggiano li arbusti; le piante parasite arrampicanti, come l'*Edera* e la *Vitalba*, nuocono agli alberi più alti; ed altre piante parasite, che sussistono senza essere abbrbicate entro la terra, come il *Visco*, la *Tillandsia*, l'*Epidendrum*, i *Muschi* ed i *Funghi*, nuocono agli alberi sopra cui vivono.

Alcune delle piante a stelo volubile

ascendono su le altre piante spiralmemente dall'est-sud-ovest, come sarebbe l'*Humulus*, la *Lonicera*, il *Tamus*, l'*Helxine*. Altre volgono i loro steli spirali dall'ovest-sud-est, come il *Convolvulus*, il *Phaseolus*, la *Bassella*, il *Cynanchum*, l'*Euphorbia*, l'*Eupatorium*. Le cause prossime o finali di questa differenza non sono per ancora state investigate. Altre piante sono fornite di viticci a oggetto di potersi arrampicare: se il viticcio non trova nulla sopra cui appoggiarsi nel suo primo rivolgimento, egli ne fa un altro; e così via via fino a che si attorciglia interamente a guisa d'uno sturacciolo (franc. *tire-bouchon*): laonde a un osservatore poco attento pare ch'è si muova gradatamente innanzi e indietro, poichè alcune volte lo vediamo rivolgersi a levante, e altre volte a ponente.

Una delle gramigne indiche, *Panicum arborescens*, il cui stelo non è più grosso che una penna d'oca, s'inalza tanto alto, quanto i più grandi alberi, per cagione di questa contesa per l'aria e per la luce. — Le cime di molte piante arrampicanti sono tenere, e quando sieno private della loro acrimonia per mezzo della bollitura, offrono un grato commestibile. Le cime di *Lupolo* sono usate comunemente. Io mangiai delle cime di *Brionya alba*, e le trovai quasi tanto saporite come li asparagi; e sono di credere che si potrebbe cultivar questa pianta con molto profitto, per essere un vegetale ortense assai primaticcio. Il *Tamus* è meno piacevole al gusto quand'è bollito. (V. *Galanthus*.)

Pag. 85, v. 567. — *La seduttrice ognor VITZ*, ec. — (*Vitis vinifera* L.) Cinque maschi, una femina. Il sugo

dell'uva matura è nutritivo, aggradevole, e consiste principalmente di zucchero e di mucilagine. Il processo chimico di fermentazione converte questo zucchero in ispirito; cangia un nutrimento in veleno!; e però è divenuto la maledizione del mondo cristiano, come quello che produce più della metà delle nostre malattie croniche: ciò fu avvertito da Maometto, il quale per conseguenza ne proibì l'uso a' suoi discepoli. Li Arabi furono l'inventori della distillazione; e così, concentrando i liquori fermentati, non hanno fatto che aumentare la loro qualità struggitrice. — Una teoria del diabete e dell'idropisia in conseguenza d'abuso di liquori fermentati o spiritosi fu data da Carlo Darwin in un suo Trattato su'l moto inverso del sistema linfatico.

(Il suddetto Trattato si trova inserito nella *Zoonomia* del nostro Darwin, T. II, pag. 190, della traduz. ital. — T.)

Pag. 86, v. 588. — *Prometeo cori pure*, ec. — L'antica istoria di Prometeo che si nascose in seno il fuoco da lui rapito, ed al quale fu poi reso perpetuamente il fegato da un avvoltojo, ne porge un'allegoria così acconcia degli effetti prodotti dalle bevande spiritose, che potremmo essere indutti a credere che l'arte del distillare e alcuni altri processi chimici (qual si è quello di calcinar l'oro) sieno stati conosciuti ne' tempi più remoti dell'antichità, e siensi quindi perduti. Il gran bevitore di liquori spiritosi non può meglio esser rappresentato in linguaggio geroglifico, che dal fuoco invadente il seno di lui; ed è certo che l'effetto generale di bere liquori fermentati o spiritosi

si è uno scirro infiammato, o vero la paralisi del fegato, con le varie critiche o conseguenti malattie, quali sono l'ernuzioni leprose su la faccia, la gotta, l'idrope, l'epilessia, l'insania. È notabile come tutte le malattie produtte dall'abuso di liquori fermentati o spiritosi sieno proclivi a farsi ereditarie fino alla terza generazione, e gradatamente crescendo, qualora continui la causa, infino all'estinzione dello stipe.

(Pag. 86. — Giova qui rapportare un brano, tratto dalla *Zoonomia* dello stesso Darwin (T. II, pag. 265, Traduz. di G. Rasori) in proposito di quanto si è detto di sopra. « Quando si discusse, alcuni anni sono, nella Camera de' Comuni, il progetto d'una nuova tassa su la distillazione de' liquori spiritosi, fu detto dei distillatori con gran verità: *Costoro tolgono al popolo il pane, e lo convertono in veleno*. E pare queste manifatture di malattie, non ostante a ciò, si lasciarono sussistere, co' loro versare nella tesoreria intorno a un milione di lire sterline all'anno. E così sotto i nomi d'aquavite, rum, gin, whisky, nsquebaugh, vino, sidro, birra, ec., l'alcoole è divenuto il veleno del mondo cristiano, come l'opio del maomettano.

*Evoè! parce, Liber,
Parce, gravi metuende thirso! — Нон. »*

Dall'abuso de' liquori fermentati o spiritosi io suppongo che dipenda ancora un'altra malattia la quale di giorno in giorno si fa più frequente che non era ne' tempi addietro, voglio dire l'apoplessia. Ninnò ignora quanto siasi fra noi esteso l'uso de' liquori spiritosi da pochi anni in qua. Non è molto, che nomi ignoti

appresso la moltitudine erano ancora il rum ed il punch, il kirschenwasser, il gin, ec.: ma non furono più tosto conosciute queste bevande, che se ne vide fare universale abuso, contribuendovi grandemente la comparsa contemporanea della nuova dottrina di Brown, la quale, per esser male interpretata dal vulgo, parca che le raccomandasse per ogni poco d'alterazione che in qual si sia maniera soffrisse la sanità. Ora interrogate tutti i nostri Pratici, e sentirete che le apoplessie date loro a curare appartengono per la massima parte a una sola e identica diatesi; e se qualcuna fu attribuita a diatesi opposta, il suo esito infuato mostrò non di rado l'errore della diagnosi. Dunque egli è evidente che una causa generale uniforme le dee produrre; e questa risiede, con apparenza di verità, nell'abuso de' liquori spiritosi. Quando mai si videro così popolate le taverne, come in questi ultimi anni, in cui le rivoluzioni politiche furono accompagnate da quella de' costumi? Chi è, fra il minuto popolo, che, potendo, non si beva ogni mattina a digiuno un bicchier d'aquavite amara? Chi, fra li agiati cittadini, che non termini il pranzo in mezzo a vini forestieri e ad altri più squisiti liquori?... Nè alcuno mi vorrà negare, io credo, che tali costumanze non si sieno intruse fra noi se non da pochi anni, giacchè lo sturare una bottiglia di Sciampagna o di Malaga era come dire soltanto riservato a festeggiare i giorni più solenni. Nuladimeno, quantunque io per me inchini ad attribuire la frequenza delle apoplessie al detto abuso, ho potuto osservare ancora che questa malattia sorprende per lo più delle volte o

nelle chiese, o nelle taverne, o ne' crocchi, in somma ne' luoghi ove l'aria è più viziata, cioè a dire, ove l'aria è più carica di gas acido carbonico. Che l'acido carbonico sia stimolante è un'opinione che si va sempre più convalidando mercè delle esperienze de' professori Rasori e Borda. Pure, supposto ancora che non sia, egli tuttavolta per un altro rispetto si riscontra con l'azione de' liquori fermentati o spiritosi: operano questi su'l sistema vivente, al pari dell'acido carbonico, *disossigenando*. Non si potrebbe adunque riferire un maggior numero di casi d'apoplessia all'unico fenomeno della disossigenazione? E chi non sa quanto la disossigenazione sia nociva all'economia animale? L'istessa respirazione si crede non ridursi ad altro che a mantener debitamente ossigenato il sangue circolante, via via decarbonizzandolo di mano in mano. Per una delle cause remote dell'apoplessia fu da quasi tutti li autori reputato il vento meridionale, essendo parso loro di veder più frequente una tal malattia quand'esso domina. Or concedendo che giusta sia l'accusa data a quel vento, se ne potrebbe ritrarre un'altra prova in favore dell'opinione mia, giacchè non è inverisimile che l'austro possa trasportar seco li effluvi de' vegetali putrescenti e le esalazioni carboniche delle spiagge ond' ei si parte. E sempre più io mi rendo persuaso di dover attribuire la maggior parte delle apoplessie alla disossigenazione o carbonizzazione, quando osservo che, mentre sono esse frequentissime in città, appena se n'ha esempio negli aperti paesi campestri dove l'aria è più ossigenata, e più rari sono i casi che s'inspiri gas acido carbonico. Quello tuttavia che più di tutto corrobora il mio sentimento, si è la seguente osservazione. L'uso de' salassi nell'apoplessia è stato quasi sempre seguito da così buoni effetti, che parrebbe delitto oggi-giorno il prescindere: e pure quanto son rari i casi che il sangue cavato si presenti cotennoso? E questo un fenomeno degno dell'attenzione de' Fisici; imperocchè, mentre si dice che un carattere distintivo dell'azione soverchia degli stimoli si è la cotenna del sangue, non se ne vede ordinariamente pur vestigio in un caso che dovrebb'essere manifestissima, fortissima essendo la diatesi dominante, e grandissimi e gagliardi li stimoli che la produssero, come lo prova la generosità e insistenza del metodo antiflogistico che vuolsi praticare per domarla. Ma cosiffatto fenomeno vien tosto spiegato dove si ammetta la mia opinione. Imperciocchè, siccome la moderna chimica insegna che la così detta cotenna pleuritica non consiste se non in un grado d'ossidazione dell'albumina e della fibrina, maggiore di quello che sia necessario in istato di sanità, così è chiaro che non si può formar la cotenna dove abbia luogo grande disossigenazione del sangue, siccome io penso che avvenga nel maggior numero delle apoplessie. Avverto per altro ch'io non intendo già d'assegnare una causa generale di tutte le apoplessie; io non cerco che d'investigar la causa che le ha rendute più frequenti, poichè intorno alla loro frequenza soltanto si fanno alla giornata dispute infinite, non già intorno all'esistenza della malattia, la quale anche per innanzi soléa rapirsi non poche vittime. Sicchè qualora si

dia pure oggidì il caso d'apoplessia indipendente da qualunque abuso di liquori o da disossigenazione d'atmosfera, io non penso già che questo caso possa confutare il parer mio; ma non dubito di credere ch'egli debba essere annoverato fra que' casi d'apoplessia che occorreano ancora per lo passato quando era questa malattia assai meno frequente, moltissime essendo le cause che la possono generare, indipendentemente da quelle per me attribuite alla maggior parte.

Se poi l'opinione ch'io qui produco in mezzo co' l'debito riservo, possa esser degna d'attenzione e d'indagini, è rimesso all'ingegno ed alla ingenuità de' Medici. Certo è tuttavia che se l'esperienza e l'osservazione la confermassero, s'aprirebbe un nuovo campo d'indicazioni mediche curative e preservative di questa malattia. Li acidi muriatico e nitrico e il muriato di potassa ossigenato sarebbero i medicamenti da preferirsi, come quelli che più facilmente abbandonano il loro ossigeno. Si potrebbe sperimentare l'ossido gasoso d'azoto, il quale ha soprattutto la proprietà, per avviso del celebre Bedoes, di togliere il sonno, sintomo prodromo e formidabile dell'apoplessia; sintomo che malamente si cercherebbe di togliere per mezzo del caffè, il quale, altro non essendo che un carbone più o meno perfetto, non può che appartenere a' disossigenanti. Anche il Bergio (siccome mi fe' notare il mio caro e cultissimo amico, dott. Lomeni) aveva osservato che il caffè è nocivo agli apoplectici o letargici, dandone però una spiegazione ben diversa da quella ch'io suppongo. Nè si dovia pur dimenticar l'uso delle aque ossi-

genate e l'abitare in luoghi d'aria molto pura; come altresì dovrebbe giovare un'atmosfera più dell'ordinario ossigenata, il che si ottiene per mezzo de' vapori di gas acido muriatico soprossigenato. Egli è il vero che si fatti rimedj appartengono tutti (se ben conosco) alla classe de' controstimoli; tuttavia, siccome la inutilità de' controstimoli usati indifferentemente si manifesta in gran numero di casi, così non è irragionevole il proporre di preferir quelli che posseggono facoltà ossigenante. — T.)

Pag. 86, v. 604. — CICLAME. — (*Cyclamen europæum* L.) Il pan porcino. Allorchè i semi sono maturi, il peduncolo del fiore gradatamente si attorciglia a mo' di spira all'ingiù, fino a che tocca il suolo, e, forzatamente ficcandosi nella terra, vi depone i suoi semi, i quali si pretende che ricevano il loro nutrimento dalla radice materna, non potendo allignare in verun'altra situazione.

Il *Trifolium subterraneum* è un'altra pianta la quale sepelisce i suoi semi; giacchè il capo globulare del seme penetra nella terra; il che per altro in questa pianta potrebb'essere solamente un partito per involare i semi alla rapina degli uccelli. Evvi un altro trifoglio, il *Trifolium globosum*, il quale ha una maniera curiosa di nascondere i suoi semi: i flosculi inferiori sono i soli che abbiano corolla e sieno fertili; i superiori si cangiano in una sorta di lana, e, formando un capo, nascondono perfettamente i calici portanti i semi. (*Lin. Spec. Plant.*)

Pag. 87, v. 643 e 644. — *Volsè là dove alto la sacra terra I più seguaci di Brunone apriro.* — Nel tempo della peste di Londra del 1665

fu scavata nella Certosa una fossa capace di contenere i morti, lunga 40 piedi, larga 16, e profonda ben 20; e in due settimane vi furono gettati dentro 1114 cadaveri. Durante sì terribile calamità si diedero esempj di madri che portarono i proprj figliuoli a quella pubblica sepoltura, e di persone deliranti o disperate per la perdita de' loro amici, le quali vi si gettarono vive nel mezzo. (*Journal of the Plague-year in 1665.*)

(Pag. 87, v. 644. — *I più seguaci di Brunone.* — I Certosini, il cui istitutore fu S. Brunone. — T.)

Ivi, v. 651. — *Là dove le non salse onde*, ec. — Alcuni filosofi hanno creduto che il Continente d'America non sia emerso dal grande oceano se non dopo l'epoca che ne emersero li altri Continenti. Una ragione per accostarsi a questo parere si è che que' grandi laghi, forse ampj poco meno del Mar mediterraneo, sono formati d'acqua dolce. E siccome egli pare che il sal marino abbia la sua origine dalla distruzione de' vegetali e degli animali, tirati giù dalle piogge e trasportati dai torrenti ne' laghi o ne' mari, così parrebbe che questa sorgente di sal marino non fosse esistita da sì lungo tempo in quella regione. Ci ha non pertanto un modo soddisfacente di spiegare una tal circostanza; ed è che i laghi d'America si trovano quasi a livello dell'oceano, e sono quindi perpetuamente *dissalati* da' fiumi che vi scorrono a traverso; il che non avviene nel Mediterraneo, in cui perpetuamente passa una corrente dell'oceano.

(*Ivi*, v. 652. — e *investigati boschi*, ec. — Darwin usa bene spesso l'aggettivo negativo *trackless*, che significa *senza orma*, e di cui non

abbiamo in italiano la voce corrispondente. Spero perciò che dopo l'aver io detto, nel Canto I, v. 287, « Per le foreste *da nulla orma impresse* » (through the *trackless* glade), — al verso 430 « Entro *inaccessa* mar » (in *trackless* deeps), — nel C. II, v. 635 « . . . per *invie* sabbie » (o'er *trackless* sands), il qual epiteto *invio* è tratto dal lat. *invius*, che è a dire *senza via*, — nel C. III, v. 104 « Deserto *senza via* » (*trackless* desert), ec., — spero, io dico, che mi possa esser perdonato l'arbitrio che mi son tolto finalmente d'inventar qui una parola la quale tanto valesse che *trackless*; il che parmi d'avere ottenuto co'l vocabolo novissimo *investigato*, dedotto dal radicale italiano *vestigio*. L'Ariosto dice (C. 7, st. 17) « . . . bosco *senza via*. »; e altrove « Non sono i liti *pesti D'alcun sentier*. » E Dante disse pure « . . . per un bosco Che *da nessun sentiero era segnato*. » Da' quali esempj si vede che d'una circonlocuzione più o men lunga si sono dovuti servire que' due sommi maestri per esprimere un'idea che l'Inglese significano con un brevissimo aggettivo, e che brevissimamente potremmo esprimere noi pure facendo ragione al mio vocabolo. Ma nel fatto della lingua è fermo in Italia che s'abbia da rifiutar qualunque servizio le sia renduto da moderno scrittore, e molto più se il suo nome ancor molto non suona. Vedi bizzarria de' nostri Letterati! — T.)

Ivi, v. 653. — *la vezzosa Cassia*. — (*Cassia fistula* L.) Dieci maschi, una femina. I semi sono nerastri; li stami color d'oro. Questo è uno de' frutti d'America che vengono annualmente trasportati su le coste di Norvegia; e sono per lo più in uno stato

si fresco da poter vegetare, dando loro la debita cultura. Il frutto dell'*Anacardium* e quello della *Cucurbita lagenaria*, della *Mimosa scandens*, della *Piscidia erythrina*, e del *Cocos nucifera*, sono dal D. Tonning (*Aman. Acad.* 149) annoverati fra cotesti semi *emigranti*. Per verità il fatto è maraviglioso, nè si può renderne ragione, fuorchè attribuendolo all'esistenza di basse correnti nelle profondità del mare, o a vortici d'acqua passanti da un paese all'altro per mezzo alle caverne della terra.

Sloane diede una relazione di quattro sorte di semi che sono frequentemente respinti dal mare su le coste delle isole delle parti settentrionali della Scozia. (*Phil. Trans. abridged*, vol. III.) Questi semi sono natii delle isole occidentali, e pare che sieno quivi trasportati dalle correnti sopra descritte. Una di queste piante è chiamata da Sloane *Phaseolus maximus perennis*, il qual viene spesso trasportato su le coste di Kerry nell'Irlanda; l'altra è chiamata nella Giamaica *Horse-eye-bean* (*Dolichos nrens?*); ed alla terza si dà quivi il nome di *Niker*. Egli aggiunge che la *Lenticula marina* cresce su li scogli all'intorno della Giamaica, ed è trasportata da' venti e dalle correnti sopra le coste della Florida, e quindi nell'oceano del nord dell'America, dove si trova in grande abbondanza su la superficie del mare.

Così una rapida corrente passa dal golfo della Florida al nord-est lungo le coste dell'America settentrionale, conosciuta da' marinaj sotto il nome di corrente del golfo. Il dott. Franklin ne pubblicò una carta nel 1768, singolarmente sopra le informazioni del capitano Folger. Questo fatto fu confermato eziandio dagl'ingegnosi esperi-

menti del dott. Blagden, pubblicati nel 1781, il quale trovò che l'acqua della corrente del golfo era da 6 ad 11 gradi più calda dell'acqua del mare, a traverso della quale ella scorreva: la causa di ciò si dovrebbe ascrivere alla sua provenienza da clima più caldo. Egli attribuisce l'origine di questa corrente all'impeto de' venti regolari, i quali, soffiando sempre nell'istessa direzione, spingono le acque del mare atlantico verso l'ovest, fino a che vengono arrestate dal Continente opposto all'ovest del golfo del Messico; e così s'accumulano quivi, e scorrono giù pe'l golfo della Florida. (*Phil. Trans.*) Il governatore Pownal diede una elegante mappa di questa corrente, disegnandone il cammino dal golfo della Florida, dalla parte settentrionale, fino al Capo Sable, nella Nuova Scozia; e di là a traverso del mare atlantico fino alle coste d'Africa, tra l'isole Canarie ed il Senegal, crescendo in larghezza, nel suo corso, fino ad occupare cinque o sei gradi di latitudine. Pownal similmente attribuisce questa corrente all'impeto de' venti regolari che spingono innanzi le acque verso ponente fino a che si oppone loro la Terra ferma, e si vanno accumulando nel golfo del Messico. Assai ingegnosamente egli osserva che nel mare atlantico si dee produrre un gran flusso e riflusso tra questa corrente e quella dell'ovest spinta dai venti del tropico; ed in questo flusso e riflusso si trovano immensi campi di vegetali galleggianti e alcuni legni leggeri i quali vi s'aggirano per entro, o ne vengono a caso spinti fuori dai venti. (*Hydraulic and nautical Observations, by Governor Pownal*, 1787.) Il medesimo nella detta ingegnosa opera fa parola d'altre

correnti, come quelle nel mare Indico, verso il nord della linea, le quali si attribuiscono alla influenza de' monsoni.

È probabile che in processo di tempo il breve tratto di terra all'ovest del golfo del Messico possa essere portato via da questa elevazione d'acqua che vi batte contro; laonde quella immensa corrente cesserebbe d'esistere, e un meraviglioso cambiamento avverrebbe nel golfo del Messico e nelle isole delle Indie occidentali per l'abbassamento del mare, il quale probabilmente potrebbe fare di tutte le isole una sola, o unirle al Continente.

NOTE AL CANTO QUARTO

E

ULTIMO

Pag. 101, v. 21. — CEREA. — (*Cactus grandiflorus* L., o vero *Cereus*.) Venti masehi, una femina. Questo fiore è indigeno nella Giamaica e nella Veracruz. Egli spiega una corolla più che mai bella, e spande un odore fragrantissimo per poche ore in tempo di notte: il di dentro del calice è d'un giallo splendente; ed i petali, che sono molto numerosi, sono candidissimi: comincia ad aprirsi verso le 7 od 8 ore della sera, e si chiude in sn' mattino prima del levar del sole. (*Martyn's Letters*.) — Il *Cistus labdaniferus* e molti altri fiori perdono i loro petali dopo d'essere stati spiegati alcune ore durante il giorno; poichè in simili piante lo stimma vien subito fecondato dalle numerose antere. In molti fiori del *Cistus labdaniferus* ho pure osservato che due o tre degli stami erano perpetuamente piegati a contatto co' l' pistillo.

Il *Nyctanthes*, o *Gelsomino* d'Arabia, è un altro fiore che nel suo paese natio porta una bellissima corolla, e sparge un profumo deliziosissimo in tempo di notte e non di giorno. I filosofi botanici non hanno ancora spiegata questa meravigliosa proprietà:

ciò forse avviene perchè la pianta dorme in tempo di giorno, come fanno alcuni animali; e le sue glandule odorifere non tramandano la loro fragranza se non che durante la dilatazione de' petali, cioè durante le ore della sua veglia. Il *Geranium triste* ha la medesima proprietà di spargere la sua fragranza solamente di notte. I fiori della *Cucurbita lagenaria*, per quanto dicesi, si aprono allorchè il sole batte sopra di loro. Nel nostro clima molti fiori, come il *Tragopogon* e l'*Hibiscus*, chiudono i loro fiori prima che sopraggiungano l'ore più calde del giorno; i fiori d'alcune specie di *Cucubalus*, di *Silene*, ec., stanno chiusi tutto il giorno; ma quando cade il sole, si dispiegano, e mandano un odore soavissimo: ondechè molte piante sono chiamate *noctifloræ*.

Pag. 102, v. 51. — MUNDY, *partendo*, ec. — Si allude a un poema inedito di F. N. C. Mandy sopra il suo abbandono della foresta di Needwood.

Pag. 103, v. 64. — TROPÆA. — (*Tropæolum majus* L.) OTTO maschi, una femina. Madamigella Linnéo fu la prima ad osservare che il *Tropæolum*

majus lanciava scintille o baleni in su'l far del giorno avanti il levar del sole, durante i mesi di giugno e di luglio, e così pure all'ora de' crepuscoli vespertini, ma non mai nella totale oscurità: ella mostrò questo fenomeno singolare a suo padre e ad altri filosofi; ed il sig. Wilcke ha creduto di doverlo riferire all'elettricità. Ciò non è manco meraviglioso della torpedine e di quelle anguille che hanno la facoltà di dare volontariamente delle scosse elettriche: e così forse in tal pianta, come ne' suddetti animali, può esser questo un mezzo di difesa onde stancare o distruggere l'insetti notturni che la infestano; e probabilmente ella può lanciare le medesime scintille anche durante il giorno, ma debbono allora essere invisibili. Questo curioso soggetto merita ulteriori ricerche. (V. *Dictamnus*.) Il cessar che fa questa pianta dallo scintillare dopo il crepuscolo, può indurre alcuno a supporre ch'ella assorba ed emani luce, a guisa del fosforo di Bologna o delle conchiglie d'ostrica calcinate; intorno a che diedero bellissime spiegazioni il sig. B. Wilson ed il Beccari. La luce della sera, alla stessa distanza dal mezzodì, è maggiore, come ho ripetutamente osservato, della luce dell'alba; il che è dovuto, per quel ch'io suppongo, alla qualità fosforescente di quasi tutti i corpi, in un grado maggiore o minore, onde assorbono luce durante la splendore del sole, e continuano a emanarla ancora per alcun tempo dopo, quantunque non in quantità tale da produrre apparenti scintille. — Il nettario di questa pianta cresce da ciò che si suppone essere il calice; ma questo supposto calice è colorito; e forse, per via di tale circostanza di

portare il nettario, dovrebbe piuttosto essere stimato una parte della corolla.

Il sig. Haggren, lettore di Storia naturale, osservò in Isvezia sopra certi fiori un fenomeno curioso. Una sera egli s'accorse che una *Calendula offic.* dardeggiava ripetutamente lampi di luce: maravigliato d'un fenomeno così poco commune, egli risolvette d'esaminarlo con attenzione; e per assicurarsi che ciò non fosse un inganno dell'occhio, collocò vicino a sè una persona con ordine di fare un segno al momento ch'ella vedesse la luce. Entrambi la videro costantemente nel medesimo istante. La luce era molto brillante nelle *Calendule* d'un color ranciato o flammeo, ma poco visibile nelle pallide. Spesso vedevasi il lampo su 'l medesimo fiore due o tre volte successivamente e con gran rapidità, ma più comunemente a intervalli di parecchi minuti; e allorchè molti fiori nel medesimo luogo vibravano insieme la loro luce, poteasi ciò vedere a notabile distanza.

Questo fenomeno fu osservato ne' mesi di luglio e d'agosto, al tramontar del sole, e per una mezz'ora appresso, quando l'atmosfera era chiara; ma dopo un giorno piovoso, o quando l'aria era carica di vapori, non si vide nulla di tutto questo.

I seguenti fiori mandano lampi più o meno vivaci, in quest'ordine:

1.° La *Calendula officinalis*.

2.° Il *Tropaeolum majus*.

3.° Il *Lilium bulbiferum*.

4.° La *Tagetes patula* e la *erecta*.

Anche l'*Helianthus annuus* fu talvolta veduto mandar lampi; ma in generale sembra necessario, per la produzione di cosiffatta luce, il colore flammeo o d'un giallo lucente; e però

ella non fu mai osservata sopra fiori di molte altre tinte.

Per iscoprire se mai alcuni piccoli insetti, o vermi fosforici, ne potessero esser la cansa, furono esaminati i fiori con tutta la diligenza anche co' l' microscopio, senza però che se ne sia mai trovato veruno.

Dalla celerità del lampo e da altre circostanze si può conghietturare che abbia luogo in tal fenomeno la presenza di qualche poco d'elettricità. Egli è ben conosciuto che, allorquando il pistillo d'un fiore è fecondato, il polline sboccia e sbalza via per la sua elasticità, con cui può essere combinato alquanto di elettricità. Ma il sig. Haggren, dopo aver osservato il lampo mandato da un *Giglio bulbifero*, le cui antere erano considerabilmente distanti dai petali, trovò che la luce procedeva solamente dai petali; quindi egli conchiude che questa luce elettrica è cansata dal polline, il quale, sbalzando via, viene sparso sovra i petali. (*Obs. physiques par M. Rozier, vol. XXXIII, p. 111.*)

Pag. 103, v. 72. — *Tal la luciola splende*, ec. — Nella Giamaica, a certe stagioni dell'anno, veggonsi le lucioline in grandissima quantità. Com' elle si fermano su la terra, vengono avidamente divorate da una specie di rana; il che sembra aver dato origine al curioso, benchè crudel metodo, di distruggere questi animali. Se nell'oscurità della sera si gettino de' pezzi di carbone infocato verso di loro, esse vi saltano intorno, e, subitamente inghiottendoli, si abbruciano a morte.

Pag. 104, v. 105. — *AVENE. — (Aveno).* Tutte le numerose famiglie di graminacee hanno tre maschi e due femine,

eccetto l'*Anthoxanthum*, il quale dà un grato odore al fieno, e non ha meglio che due maschi. L'erbe di quest'ordine di vegetali nutrono le innumerevoli tribù d'animali graminivori. I loro semi, in que' generi che li hanno più piccioli, come i semi di *Aira*, di *Poa*, di *Briza*, di *Stipa*, ec., sono un alimento di molte sorte uccelli. I semi di que' generi che li hanno più grossi, come il *Fumento*, l'*Orzo*, il *Riso*, la *Vena*, servono di nutrimento per la specie umana.

Egli pare che abbia richiesto maggiore ingegno il pensar di nutrire le nazioni con simili grani, che non per mezzo delle patate del Messico e co' l' frutto dell'albero a pane delle isole meridionali: quindi Cerere in Egitto (che fu la culla delle nostre arti europee) fu giustamente celebrata fra le sue divinità, al par d'Osiri inventore dell'aratro.

Il sig. Wahlborn osserva che siccome il frumento, il riso, molte graminacee e la piantagine alzano le loro antere sopra lunghi filamenti, e quindi espongono il rinchiuso polline fecondatore ad esser lavato via dalle piogge, così molto scarsi sono i grani prodotti in estati umide; quindi la necessità d'una accennata scelta di grani di frumento, poichè quelli che non hanno ricevuto il polline delle antere, non cresceranno, benchè possano apparir belli e buoni all'occhio.

La canna dell'avena pare che sia stata il primo strumento musicale inventato ne' secoli pastorali del mondo, avanti la scoperta de' metalli.

(*Ivi*, v. 106. — *Per li campi del Tida*, ec. — Il testo ha *Tweed*; ma questa parola non sonava bene in uso verso italiano. — T.)

(Pag. 105, v. 149. — *Verde cresce il faggio*, ec. Virgilio, Egl. X, disse :

... tenerisque meos incidere amores
Arboribus: crescent ille, crescetis, amores.

— T.)

(Ivi, v. 163. — ... *le murrine Fulgide torri*. — Il testo dice *porcelain towers*, cioè *torri di porcellana*; ma siccome in questo luogo la parola *porcellana* non era conveniente, non si potendo con verun artificio nobilitarla, oltretchè si sarebbe dovuto farne un aggettivo che ci manca, così ho pensato di sostituirvi la voce latina *murrina*, giacchè è opinione comune che l'antica *murra* fosse a un di presso, se non precisamente, ciò che si chiama oggi *porcellana*. — T.)

Ivi, v. 169. — *la bella CANAPA*. — (*Cannabis*.) La canapa della China. Due case. Cinque maschi. Questa è una nuova specie di canapa, di cui parla il cavaliere K. Fitzgerald in una lettera al cavaliere Giuseppe Banks, e ch'egli crede esser molto migliore della canapa degli altri paesi. Furono seminati in Inghilterra pochi semi di questa pianta il 4 di giugno, e crebbero a 14 piedi e 7 dita in altezza per la metà d'ottobre: aveano quasi 7 dita di circonferenza, portavano molti rami laterali, e le loro fibre erano bianchissime e fortissime. In alcuni tempi queste piante crescono quasi 11 dita in una settimana. (*Phil. Trans.*)

Pag. 106, v. 174. — ... *in pafie curve tragge*, ec. — In un'opera ingegnosa intitolata *The Analysis of Beauty* (Analisi della Bellezza), il sig. Hogarth crede che il vetro triangolare dedicato a Venere nel suo tempio di Pafos contenesse una linea ravvolta spiralmemente

intorno a un cono, con un certo grado d'incurvatura, e che questo contorno e questa curva serpentina costituissero i principj della Grazia e della Bellezza.

Ivi, v. 203. — *GALANTA*. — (*Galanthus nivalis* L.) Sei maschi, una femina. Questo è il primo fiore che apparisca dopo il solstizio d'inverno. (*V. Stillingfleet's Calender of Flora*.)

Aleune radici di *Galanthus*, raccolte in inverno, e bollite, hanno il gusto insipido mucilaginoso della *Orchis*; e, se fossero preparate nella stessa maniera, darebbero probabilmente del buon *salep*. Io so che le cipolle di *Giacinto* sono egualmente insipide, e possono tuttavolta usarsi per commestibile. Gmelin, nella sua Storia di Siberia, dice che il *Lilium martagon* somministra una parte del nutrimento di quel paese; e questa pianta è dello stesso ordine naturale del *Galanthus*. Io feci bollire aleune radici di *Croco*, ma le trovai d'un sapore disgustoso.

La difficoltà di ottenere l'*Orchis* per mezzo de' semi è forse stata la ragion principale per cui non fu coltivata fra noi a uso d'alimento. Uno scolare di Linnéo affermò che i semi d'*Orchis* maturano ogniquale volta si distrugga il nuovo bulbo; e che il *Lilium convallium* produrrà assai più semi, e questi matureranno, se ne premerete e stiperete le radici entro un vaso in maniera da impedir la produzione de' bulbi. Egli è probabile che l'uno o l'altro de' metodi così fatti possa riuscire con queste e con altre piante bulbose, come il *Galanthus*, e possa rendere la loro coltivazione profittevole nel nostro clima. La radice dell'*Asphodelus ramosus*

è usata in Francia per pasturare i majali: l'amido si ottiene per mezzo dell'*Alstræmeria licta*. (*Mémoires d'agriculture*.)

Pag. 107, v. 218. — *BELLIDE*. — (*Bellis perennis prolifera* L.) La margheritina. In questo bel mostro non solo ha luogo la moltiplicazione de' petali, come si è detto nella Nota all'*Alcéa*, ma un numeroso cerchio di fiorellini sovra peduncoli s'inalza dai lati del calice, e circonda il prolifero fior padre. Lo stesso avviene nella *Calendula*, nell'*Hieracium*, e nella *Scabiosa*. (*Phil. Bot.*)

Ivi, v. 231. — *Co' l'ridolente tamarisco*, ec. — I germogli della *Myrica gale*, o tamarisco, posseggono una gradevole fragranza aromatica, e possono arricchire la Materia medica. Il sig. Sparman sospetta che la sostanza verde simile alla cera, onde a certi tempi dell'anno sono coperte le bacche della *Myrica cerifera*, vi sia depositata da insetti. Si usa domesticamente per far candele, le quali, al dir di lui, ardono assai meglio che quelle fatte di sego. (*Voyage to the Cape*, vol. I.) Il Do Halde parla d'una cera bianca, elaborata da piccoli insetti, che trovasi intorno a un albero della China in gran quantità, e ch'ivi è raccolta per uso medico ed economico. Quest'albero si chiama *Tong-Tsin*. (*Descript. of China*, vol. I.)

(*Ivi*, v. 237. — *Per le idalie selvette*, ec. — Parrebbe che l'Aotore avesse qui tolto a imitare il seguente passo dell'Ariosto:

*Per te cune de' pini e degli allori,
Degli alti faggi e degli irati abeti,
Volun scherzando i pargoletti Amori;
Di lor vittorie oltri godendo lieti,
Altri pigliando a snettare i cori
La mira quindi, altri tenendo reti;*

*Chi temprà dardi ad un ruscel più basso,
E chi li agita ad un volubil nasso. —*
CANTO VI, st. 75. — T.)

Pag. 108, v. 265. — . . . in cupe anpie caverne, ec. — Li argomenti che tendono a mostrare come le sorgenti calde di questo paese sieno prodotte da vapori sollevati da profondi fuochi sotterranei, e quindi condensati fra li strati delle montagne, pare che meritino maggior considerazione che non l'idéa di credere che dipendano da combinazioni chimiche operate vicino alla superficie della terra; imperciocchè:

1.º Il loro calore si conservò esattamente lo stesso forse da molti secoli, e certamente fino dall'epoca che si sono avuti buoni termometri; il che non può essere bene spiegato senza supporre ch'esse fossero da prima in uno stato di ebollizione. Poichè, siccome il calore dell'acqua bollente è di 212 gradi, e quello delle parti interne della terra è di 48, così è facile il comprendere che il vapore alzato dall'acqua bollente, dopo essersi condensato in alcune montagne, e di là passando a traverso di certo spazio di terra fredda, bisogna che via via si raffreddi a un dato grado: ed è probabile che la distanza dal luogo onde esce la sorgente, a quello dove si condensa il vapore, possa essere calcolata dai gradi del suo calore.

2.º Nell'estate del 1780, che fu tanto asciutta, quando tutte le altre sorgenti erano o inaridite o molto impoverite, quelle di Buxton e di Matlock (siccome ho ben notato in su'l sito) non soffrirono alcuna diminuzione; il che prova che le scaturigini di queste fontane calde esistono a una gran profondità sotto la superficie della terra.

3.^o Vi sono nelle rocce del Derbyshire numerose fenditure perpendicolari in cui si trovano miniere di piombo e di rame, e che si estendono a profondità sconosciute, e possono quindi offrire un passaggio al vapore de' grandi fuochi sotterranei.

4.^o Se queste aque fossero scaldate per mezzo della decomposizione di piriti, avrebbero qualche sapore calibeato, o qualche odor di solfo.

Pag. 109, v. 287. — Fucos. — (*Fucus*.) Matrimonio clandestino. Una specie di *Fucus* o di *Conferva* cresce in tutte le vasche che contengono acqua. Il dottor Priestley trovò che dalle punte di questi vegetali si sprigionava nell'acqua una quantità d'aria pura deflogisticata, particolarmente allora quando erano percossi da' raggi del sole; e che ciò per conseguenza contribuiva a preservar l'acqua ne' serbatoj dalla putrefazione. Le minute divisioni delle foglie delle piante subaquatiche (come dirò nella seguente Nota alla *Trapa*) e delle branchie de' pesci sembrano avere un altro oggetto oltre a quello d'aumentare la loro superficie, a cui io credo non si sia fatto attenzione, e che è di facilitar la separazione dell'aria, la quale si trova meccanicamente mista, o chimicamente disciolta nell'acqua, per mezzo delle lor punte o filamenti: la qual cosa si fa chiara immergendo una foglia pelosa bene asciutta nell'acqua recentemente attinta; voi vedete tosto innumerevoli globetti, simili all'argento vivo, apparire sovra quasi ciascuna punta; giacchè le estremità di queste punte attraggono le molecole aquee con minor forza di quella con cui queste molecole si attraggono fra di loro: quindi l'aria contenuta, la cui elasticità non era appunto bilan-

ciata se non dalla forza d'attrazione delle particelle ambienti d'acqua fra loro, trova alla punta di ciascheduna fibra un luogo dove minore è la resistenza alla sua espansione; e per conseguente vi si espande, e si forma in una bolla d'aria. Egli è facile il percepire come i raggi del sole, essendo rifratti e in parte riflessi d'ambe le superficie di queste piccole bolle d'aria, possano comunicar loro più calore, che non all'acqua trasparente, e quindi facilitare la loro ascensione, aumentando il loro volume. Che poi le punte de' vegetali attraggano le molecole con minor forza di quella con cui esse attraggonsi fra di loro, lo dimostra la forma sferica delle gocce di rugiada su le punte delle erbe.

(*Ivi*, v. 296. — *Sovra le fonti di Betsaida*, ec. — Questo miracolo si legge nell'Evangelio secondo Giovanni, cap. V. — T.)

Ivi, v. 301. — *La gentil Trapa*. — (*Trapa natans* L.) Quattro maschi, una femina. Le foglie inferiori di questa pianta crescono sott'acqua, e sono divise in minute ramificazioni capillari; mentre che le foglie superiori sono ampie e rotonde, ed hanno certe vescichette d'aria ai loro picciuoli, che servono a sostenerle su la superficie dell'acqua. Siccome le foglie aeree de' vegetali fanno l'ufficio di polmone, esponendo un'ampia superficie di vasi, co' loro fluidi contenuti, all'influenza dell'aria, così queste foglie aquatiche servono a simile oggetto al pari delle branchie de' pesci; e forse tolgono dall'acqua o le rendono una simile materia. E siccome il principio tanto necessario alla vita par che abondi più nell'aria che nell'acqua, così le foglie subaquatiche di questa pianta, come pur quelle del *Sisymbrium*,

dell'*Oenanthe*, del *Ranunculus aquatilis*, e d'alcune altre piante, sono minutissimamente frastagliate a fine d'aumentare la loro superficie, laddove le foglie superiori sono intere. Così le piante sovra alte montagne hanno le loro foglie superiori molto divise, come la *Pimpinella*, il *Petroselinum* ed altre, essendochè l'aria è quivi più sottile, e quindi è necessaria una più ampia superficie di contatto.

La corrente d'acqua passa pure una sola volta per le branchie de' pesci, venendo ella sì tosto privata della sua virtù; laddove negli animali terrestri l'aria vien ricevuta e spinta fuori dall'azion de' polmoni. Egli par tuttavia che la balena sia un'eccezione di quanto io diceva, ricevendo essa l'acqua e di nuovo spingendola fuori da un organo che io suppongo servire alla respirazione.

Avendo le aque sorgenti presso a poco lo stesso grado di temperatura in tutti i climi, ne segue che le piante aquatiche allignanti ne' ruscelli o nelle fontane, come sarebbe il *Nasturtium*, il *Sium*, il *Ranunculus* e molte altre piante, si trovino egualmente e sotto la zona torrida, e sotto la temperata e la frigida.

Ne' paesi più caldi, i campi irrigui sono d'ordinario coltivati a risaje; e dicesi che le radici di certe piante aquatiche dienno un buon nutrimento, come l'antico *Lotus* in Egitto, che da alcuni si crede essere la *Nymphaea*. Nella Siberia si mangiano le radici del *Butomus*, intorno a cui si dovrebbero fare ulteriori ricerche, come quello che spontaneamente pur cresce nei nostri fossi e fiumi, i quali al presente non producono alcun vegetale commestibile; e quindi potrebbe il *Butomus* diventare una derrata d'u-

tile coltivazione. Erodoto assicura che il *Lotus* d'Egitto fa nel Nilo, ed è simile al giglio. Colà i paesani lo fanno seccare al sole, e ne tirano fuori la polpa, la quale simiglia al capo d'un papavero, e la cuocono a uso di pane. Molte pietre silicee e carboni fossili, da me veduti, sembrano portar l'impressione delle radici della *Nymphaea*, le quali sono per lo più grosse tre o quattro dita, specialmente le bianco-fiorite.

Pag. 110, v. 332. — OCIMA. — (*Ocimum salinum*.) Classe, due poteri. L'abbate Molina, nella sua Storia del Chili, fa menzione d'una specie di *Basilico*, ch'egli chiama *Ocimum salinum*: egli dice che questa pianta si rassimiglia al basilico commune, eccetto che il suo stelo è rotondo e nodoso; e che, se bene cresca a sei millia distante dal mare, tuttavia ogni matina ella si trova coperta di globetti salini, i quali sono duri e lucenti, e da lontano sembrano altrettante gocce di rugiada; e aggiunge che ciascuna pianta somministra ogni giorno da mezz'oncia di sal puro che li abitanti raccolgono, usandone come si fa del sal commune, ma che preferiscono ad esso pe' l sapore.

Come materia di dieta, sembra che il sale agisca semplicemente a guisa d'uno stimolo, non contenendo alcun nutrimento, ed è la sola sostanza fossile che dal capriccio degli uomini si sia ancor ritehuta per introdurla nello stomaco mescolata co' cibi; e altresì come tutti li altri stimoli non naturali, il sale non è necessario per la sanità umana, e contribuisce a debilitare il nostro sistema, benchè possa essere usato, ove occorra, per rimedio. Sembra ch'egli sia la causa immediata dello scorbutto

di mare, giacchè i malati prestamente si recuperano mediante l'uso di nutrimenti freschi; e probabilmente è la causa remota delle scrofole (le quali dipendono da difetto d'irritabilità de' vasi assorbenti), e dovrebbe quindi essere utile a questi infermi, in quella guisa che il vino è necessario per chi ha lo stomaco indebolito dall'uso di esso. L'uso universale del sale unito a cibi rende per altro difficile il provare la verità di queste osservazioni. Io sono di parere che la carne tagliata in sottili fette, così cruda, come bollita, possa conservarsi nel zuccherò ordinario, o nella sua schiuma; e si potrebbe così porgere a' nostri marinaj un cibo nutrientissimo e salubre. Se una persona, non avvezza a molto sale, mangiasse un paio d'aringhe salate, la sua insensibile perspirazione verrebbe tanto accresciuta dallo stimolo del sale, che, fra lo spazio di due ore circa, ella sarebbe costretta a bere una buona caraffa d'acqua; dal che si possono inferir li effetti dell'uso continuato del sale in debilitare l'azione del sistema linfatico.

(Pag. 110, v. 356. — *L'erba così che trae dal ghiaccio nome.* — Parlasi del *Mesembryanthemum crystallinum.* — T.)

(Pag. 112, v. 429. — *ARA.* — (*Arum*) Della classe *ginandria*, o femine virili. Il pistillo, o la parte femina del fiore, s'inalza alla foggia d'un chiodo, ed è coperto all'intorno, o vestito, per così dire, dalle antere, o sia da' maschi; ed alcune specie hanno come una larga gobba di colore scarlato nel mezzo di ciascuna foglia.

La singolare e maravigliosa struttura di questo fiore diede occasione

DARWIN, *Amori delle Piante.*

a molte dispute fra i Botanici. (V. *Tournefort*; *Malpighi*; *Dillen*; *Riven*, ec.) Il ricettacolo si allarga in un chiodo nudo, co' germi alla base di esso; li stami sono attaccati al ricettacolo fra i germi (prodigio naturale), e così non hanno bisogno d'appoggio per inalzare i filamenti; quindi il fiore può dirsi essere inverso.

Lo spadice di questa pianta è frequentemente affatto bianco, e talora colorato; e le foglie non di rado sono strisciate di bianco, ed hanno sopra di sé alcune gobbe scure o scarlatte. Siccome questa pianta non ha corolla o fiore, è probabile che i sughi colorati della guaina o delle foglie possano servire al medesimo oggetto de' sughi colorati ne' petali degli altri fiori, da cui io suppongo che venga preparato il mele. (V. la Nota all'*Elleboro.*) — A me consta che quelle radici di tulipano che hanno una cuticola rossa, producono fiori rossi. (V. *Rubia.*)

Quando i petali del tulipano diventano listati a molti colori, la pianta perde quasi la metà della sua altezza; e il metodo di farli riuscire così colorati consiste nel trapiantare i tulipani entro un terreno magro o sabbioso, dopo essere stati previamente coltivati in un terreno più grasso: quindi appare che la pianta s'indebolisce allorchè il fiore diventa variegato. (Veggasi la Nota all'*Anemone.*) — Intorno alle abitudini acquisite de' vegetali vedi *Tulipa* ed *Orchis*.

In molte stagioni nevose i tordi scavano e mangiano le radici d'*Arum*. (*White's Hist. of Selbourn.*)

(Pag. 113, v. 436. — *Allor che Alcide*, ec. — L'aneddoto che appropria

qui l'A. a Dejanira, è comunemente attribuito a Jole o ad Onfale. Comunque si sia, egli pare che tutta la presente descrizione sia stata a lui suggerita da una delle bellissime pitture d'Annibale Caracci eseguite nella galleria Farnese, e di cui girano belle stampe: questa pittura rappresenta Ercole con li abiti femminili accanto a Jole scherzosamente coperta della pelle del leone da lui vinto. Nel Tasso, C. 17, si legge:

*Mirasi qui fra le meonie ancelle
Favoleggiar con la conocchia Alcide:
Se l'inferno espugnò, resse le stelle,
Or torce il fuso; Amor se 'l guarda,
e ride.*

*Mirasi Jole con la destra imbelle
Per ischernò trattar l'armi omicide;
E'ndosso ha il cuojo del leon, che
sembra*

Ruvolo troppo a sì tenere membra. — (T.)

Pag. 113, v. 457. — DIANTO. — (*Dianthus superbus* L.) Ci ha un genere di *Garofano* che si suppone esser prodotto dal *Dianthus superbus* co' l' *Caryophyllus*. Il *Dianthus superbus* manda un odore fragrantissimo, particolarmente di notte. I muli vegetabili somministrano un argomento irrefragabile in favore del sistema sessuale in botanica. Questi sono numerosi, e, al pari de' muli animali, non sempre continuano le loro specie per mezzo di seme. Evvi nelle *Amœnit. Acad.*, vol. 1, n.° 3, una relazione d'un mulo curioso ottenuto dall' *Antirrhinum linaria*; e molte piante ibride si trovano descritte nel n.° 3a. L' *Urtica alienata* è una pianta sempre verde, la quale da' fiori maschi pare che sia un' *Ortica*, e da' fiori femine e dal frutto una *Parietaria*; ed è perciò una mez-

zanità fra ambedue. (*Murray, System. Veg.*) Fra le piante inglesi indigene, la *Veronica hybrida* si crede essere originata dalla *Veronica officinale* e dalla *spicata*; e la *Sibthorpia europæa* si crede aver per genitori la *Saxifraga aurea* e il *Cotyledon palustris*. (*Pultney's View of Linnæus.*) Pare che i sigg. Graberg, Schreber e Ramstrom sieno d'opinione che la struttura interna, o le parti della fruttificazione nelle piante ibride, simigli alla femina da cui elle traggono origine; e che la struttura esterna simigli al maschio. (V. *Amœnit. Acad.*) Il mulo prodotto da un cavallo e da un' asina si rassimiglia esternamente al cavallo per le orecchie, per la chioma e per la coda; ma per indole o maniere si rassimiglia all'asina: laddove il mulo generato da un asino e da una cavalla simiglia al padre esternamente nella statura, nel color ceneregnolo, ec.; ma nell'indole, simiglia alla cavalla. La razza de' montoni spagnuoli e delle pecore svedesi, alla lana, alla statura, alla forma esterna, si rassimigliò alle pecore spagnuole, ma fu robusta al pari delle svedesi; ed il contrario si osservò in quelle razze che furono prodotte da montoni svedesi e da pecore spagnuole. La razza avuta dalla capra d'Angola maschio e dalla capra svedese femina, aveva un pelo lungo e morbido di camelo; ma in quella avuta dalla capra svedese maschio e dalla capra d'Angola femina non si scorse alcun miglioramento di lana. Un montone inglese senza corna e una capra svedese cornuta produssero una pecora senza corna. (*Amœn. Acad.* vol. vi.)

(*Ivi*, v. 468. — *Fusignuol vagheggia*, ec. — La favola degli amori della rosa e del lusignuolo è notissima

appresso li Orientali. V. la Nota al v. 517 del Canto I. — T.)

(Pag. 114, v. 489. — *le belle Huri*, ec. — Così chiamano i Maomettani le bellissime donne cui sperano aver a compagne nel loro paradiso. — T.)

Ivi, v. 495. — *Fuor de l'arso armattán*, ec. — L'armattano è un vento singolare che soffia dalle parti interne dell'Africa verso il mare atlantico, tal volta per poche ore, e tal altra per molti giorni, senza regolarità di periodo. Egli è sempre accompagnato da una nebbia così folta da reudere invisibili li oggetti alla distanza d'un quarto di millio: il sole vi traluce a traverso soltanto verso mezzogiorno; ed allora cadono dall'aria uebbiosa minutissime particelle d'un color rosso diluto, le quali fanno apparir biancastre l'erbe e persino la pelle de' Negri. L'aridità estrema che accompagna questo vento o questa nebbia, avvizzisce e abbrucia interamente le foglie de'vegetali; e il dott. Lind dice che in alcune stagioni genera malatie maligne e letali; il che avviene probabilmente dopo tempi umidi, allorchè egli è nella opportunità di caricarsi dell'esalazioni putride delle paludi: in altre stagioni, si dice che arresti malatie epidemiche e disenterie, e che guarisca ulceri ed eruzioni cutanee: il quale effetto può attribuirsi a ciò ch'egli non lascia che si umettino le bocchette de'vasi assorbenti esterni, onde l'azione degli altri rami del sistema assorbente viene accresciuta a fine di supplire alla deficienza de'primi. (*Account of the Harmattan*, *Phil. Trans.* vol. 71.)

Il sig Sterling dà la descrizione d'un'oscurità di sei od otto ore a Detroit in America il 19 ottobre 1762,

durante la quale il sole apparve rosso come il sangue, e tre volte più grande dell'ordinario: essendo caduto un poco di pioggia sovra una carta bianca, la coprì di gocce scure simiglianti a solfo o a fango, che arsero alla foggia della polvere da cannone umida, e l'aria mandava un odore molto solforoso. Egli suppone che questo fenomeno traesse origine da qualche terremoto o vulcano. (*Phil. Trans.* vol. 53.)

Da molte circostanze egli pare che questo vento si rassimigli a quella oscura nebbia che coprì per molte settimane gran parte dell'Enropa nell'estate del 1780, e che si suppone avesse un'origine vulcanica, giacchè venne appresso a una violenta eruzione del monte Hecla e de'snoi contorni. La polvere bianca che accompagna l'armattano può far credere ch'egli tragga una simile origine da ignote montagne d'Africa. Non è egli verisimile che le tossi epidemiche, le quali accidentalmente attraversano immensi tratti di paese, possano esser prodotte da eruzioni vulcaniche?, e che possano così, un giorno o l'altro, certi miasmi contagiosi esser dispersi da eruzioni sotterranee in tale abbondanza da contaminar tutta l'atmosfera e da spopolare la terra?

Ivi, v. 504. — *il suo languente gregge*. — Il sig. Marsden racconta che nell'isola di Sumatra, durante il novembre del 1775, i venti secchi del sud-est continuarono tanto più del solito, che s'inaridirono per fieno i grandi fiumi; e una straordinaria quantità di pesce di mare, morto o moribondo, fu veduta galleggiar su'l mare per molte leghe, e quindi fu spiuta dall'onde su la spiaggia. Ciò si suppone essere stato causato da

una grande evaporazione, e dalla deficienza de' fiumi di acqua dolce, onde l'aque del mare si resero troppo salate pe' suoi abitatori. Tal fin allora la siccità della stagione, che perì gran numero di genti tra forestieri e paesani. (*Phil. Trans.* vol. 71.)

Pag. 114, v. 505. — *La bella Conda*, ec. — *Chundali Borrum* è il nome che i paesani danno a questa pianta, chiamata poi da Linnéo *Hedysarum gyrens*: ella pertiene alla classe *diadelfa*, o due affratellamenti, e ha dieci maschi. Le sue foglie si trovano continuamente in un moto spontaneo; alcune s'inalzano, altre s'abbassano, ed altre s'aggirano circolarmente, attortigliandosi intorno a' loro steli. Il movimento spontaneo delle foglie, quando l'aria è perfettamente tranquilla e assai calda, sembra essere necessario alla pianta, come è la respirazione perpetua per la vita animale. Il sig. Broussonet, in una dissertazione sopra i movimenti vegetabili inserita nella Storia dell'Accademia delle Scienze, anno 1784, diede una particolar descrizione e una bella tavola dell'*Hedysarum gyrens*.

Ci ha molti altri esempi di movimenti spontanei delle parti de' vegetali. Nella *Marchantia polymorpha* nasce dalle antere che portano il fiore, una lana gialla, la quale si muove spontaneamente nell' antera allorchè ella schiude il suo polline a foglia d'atomi. (*Muriny, Syst. Veg.* — V. la Nota alla *Collinsonia* per altri esempi di spontaneità vegetabile.) A ciò s'aggiunga che siccome il sonno degli animali consiste in una sospensione del moto volontario, e siccome i vegetali sono parimente soggetti a

dormire, così v'ha ragion di conchiudere che le varie azioni di aprire e di serrare i loro petali e le loro foglie possano giustamente essere ascritte a un potere volontario; imperocchè senza la facoltà di volizione, il sonno non sarebbe stato loro necessario.

Pag. 115, v. 526. — *NELUMBA*. — (*Nymphaea nelumbo* L.) Porta un bel fiore roseo purpureo sovra un ricettacolo grande come quello d'un carciofo. La capsula è perforata di buchi alla cima, ed i semi vi rumoreggiano dentro. Ne' semi si veggono alcune foglie perfette avanti la germinazione. Linnéo, il quale ha chiamato tutti i nostri sensi in servizio della botanica, osservò questo rumoreggiare nella *Nelumbo*; a proposito di che fa menzione di ciò ch'egli chiama mormorio elettrico, simile a tuono in distanza, ne' terreni pieni di lupoli, allorchè soffia il vento, e ne dimanda la causa. Noi abbiamo ne' nostri prati una sorta di *Pedicularis* che ha ottenuto il nome di *Rattle-grass* (erba rumoreggiante) dal rumore delle sue capsule secche sotto i nostri piedi.

(Pag. 116, v. 543. — *E connivendo il crocodilo assonna*. — *Connivendo*, verbo latino di cui si è soltanto ritenuto appresso di noi il derivato *connivenza*, in senso metaforico. Questo verbo significa originariamente *Chiudere li occhi*; e siccome noi manchiamo d'un verbo equivalente, così parmi ch'egli possa essere accettato senza scrupolo. L'atto di chiuder li occhi e di abbandonarsi al sonno esprime così bene li effetti del sommo piacere, che io non avrei potuto supprimere questa immagine senza danno del mio autore; nè avrei creduto opportuno di stemperare il

concetto con una parafrasi. Il testo ha « And *winking* crocodiles are lull'd to sleep » - T.)

Pag. 116, v. 551. - ... con orrido *fragore* Degl'irti ghiacci squarciansi le falde, ec. - I crepacci accompagnati da violeuto fracasso che accadono nelle ghiacciaie, pare che sieno causati da quella poca neve dileguatasi nel mezzo, durante il giorno; onde l'acqua prodotta scorrendo giù nelle incavature del ghiaccio, e in poche ore congelandosi di nuovo, fa sì che in grazia della sua espansione si fendano quà e là le ghiacciaie.

Ivi, v. 561. - *L'invaghito* LICHENE. - (*Lichen rangiferinus* L.) Matrimonio clandestino. Questo muschio vegeta sotto la neve, dove il calore è sempre di 40 gradi o circa, cioè una mezzanità fra il punto del gelo e del calore ordinario della terra; ed egli è per molti mesi dell'inverno il solo nutrimento del cervo rangifero, il quale spazza via la neve per trovarlo: ora, siccome il latte e la carne di questo animale sono quasi l'unico cibo che si possa avere durante le lunghe vernate delle maggiori latitudini, può dirsi che il muschio sopra nominato alimenti alcuni milioni d'uomini.

La rapida vegetazione che succede al dileguar delle nevi ne' climi lontani dall'equatore, è maravigliosa: ella sembra dipendere da due cause. 1.° Dalla lunga presenza del sole sul l'orizzonte. 2.° Dalla irritabilità accresciuta delle piante che sono state lungo tempo esposte al freddo. (V. la Nota all'*Anemone*.)

Il Prof. Gmelin dice che tutti li uccelli d'acqua su i laghi di Siberia si ritirano verso il mezzogiorno all'incominciare de' primi geli, eccetto la

gallinella aquatica (*rail*), la quale dorme sepolta nella neve. (*Account of Siberia*.)

Ivi, 577. - *La gentil* ECA, ec. - (*Conferva agagropila* L.) Ella si trova dispersa in molti laghi in forma globulare, e della grossezza d'una noce fino a quella d'un popone; e si rassimiglia molto a quelle pallottole di pelo che trovansi nello stomaco degli animali bovini; ella non aderisce in alcun luogo, ma gira da una parte all'altra del lago.

La *Conferva vagabunda* abita ne' mari europei, e va liberamente vagando in mezzo alle acque. A questi vegetali si può non senza ragione dar l'attributo di viaggiatori. In simil guisa il *Fucus natans* non s'abbarbica nella terra, ma galleggia su'l mare in estesissime masse; e si può dire che sia una pianta di passo, venendo ella trasportata dai venti da una sponda all'altra.

(Pag. 117, v. 602. - *Tal da sublime torre*, ec. - Questo passo ha molta simiglianza con quello di Museo Grammatico nelle *Avventure di Ero e Leandro*:

*Ero intanto dal sommo della torre
D'onde il lume sporgea, di' crudi soffi
La lucerna copria spesso co' l' manto
Da quella parte onde spirava il vento,
Finchè Leandro affaticato al lido
Giunse di Sesto, che le navi accoglie,
E alla sua torre il trasse... T.)*

Pag. 118, v. 618. - TRUFFELIA. - (*Lycoperdon tuber* L.) Il Tartufo. Matrimonio clandestino. Questo fungo non si fa vedere sopra la terra, non avendo bisogno che di poc' aria, e forse di nessuna luce. I cani e i maiali sono quelli che scoprono il tartufo per mezzo dell'odorato. Altre

piante che non hanno rampolli o rami su' loro steli, come le gramigne, mandano fuori numerose radichette sotto terra; il che avviene per lo più quando le loro cime o erbe sono mangiate dal bestiame, servendo così alla loro conservazione.

Pag. 118, v. 642. — *La vezzosa* CAPRIFICO, ec. — (*Ficus carica* L.) Il frutto del fico non è un pericarpio, ma un ricettacolo racchiudente il fiore dentro di sé. Siccome questi alberi portano chi fiori maschi e chi fiori femine, interchinsi in tutte le parti del frutto, così la maniera della loro fecondazione rimase inintelligibile fino a che Tournefort e Pontederà scoprirono che una sorta di zanzara (*Cynips Psenes*, Syst. Nat. 919) prodotta ne' fichi maschi portava il polline fecondante sopra le sue ali, e, penetrando entro il fico femina, veniva quindi a fecondarne i fiori. Chi volesse informarsi ad evidenza di questo fatto, veggia il Dizionario botanico di Milne alla voce *Caprification*. I fichi di questo paese sono tutti femine, e i loro semi non sono prolifici; perciò non possono essere propagati se non per via di stoloni e di ramoscelli.

Il sig. De la Hire ha mostrato, nelle Memorie dell'Academia delle Scienze, che i fichi d'estate di Parigi, in Provenza, in Italia, e in Malta, hanno tutti stami perfetti, e che non solo maturano i loro frutti, ma ben anche i loro semi, da quali semi nascono altri fichi; ma che li stami de' fichi autunnali sono abortivi, cioè imperfetti, forse per cagione della mancanza del dovuto calore. Il sig. Milne, nel suo Dizionario di Botanica, articolo *Caprification*, dice che i fichi

cultivati hanno pochi fiori maschi disposti sopra i fiori femine dentro lo stesso ricettacolo; i quali però, ne' climi più caldi, adempiono il loro proprio ufficio, ma ne' più freddi diventano abortivi. E Linnéo osserva che alcuni fichi hanno l'ombelico del ricettacolo aperto; per la qual ragione egli s'indusse a trasportare questa pianta dalla classe matrimonio clandestino alla *poligamia*. (*Lin.Spec. Plant.*)

Da tutte queste circostanze io sarei per congetturare che que' fiori femine di fico i quali sono da ogni parte chiusi nel frutto, o ricettacolo, senza alcun fior maschio, sieno mostri propagati per mezzo del loro frutto, alla guisa de' *Berberi* e dell' *Uve* senza semi; e che la caprificazione sia o un processo antico d'uso immaginario e cecamente seguito in alcuni paesi, o ch'ella possa contribuire alla maturanza del fico diminuendo il suo vigore, come quando si taglia via un circolo della corteccia d'un pero. Sembra che Tournefort inclini a questa opinione: egli dice che i fichi in Provenza ed a Parigi maturano più presto, se i loro germogli vengano punti con una paglia intrisa in olio d'oliva. Le susine e le pere punzecchiate da alcuni insetti maturano più presto, ed è più dolce la parte intorno alla puntura. La manna non è ella prodotta dalla puntura d'insetti? Co' l'ferire il ramo d'un pero, il qual sia troppo vigoroso, non s'impedirebbe forse che ne cadessero i fiori, siccome si dice che da alcuni fichi cada il frutto se non sono feriti per via della caprificazione? Io avéa, la primavera scorsa, sei giovani alberi di fico *Ischia*, co' loro frutti,

in vasi entro una stufa: ora avendoli trasportati in vasi più capaci, mandarono fuori vigorosissimi rampolli, ed i fichi caddero tutti; il che io ascrissi al vigore accresciuto delle piante.

Pag. 119, v. 680. — ... *antique Di basalto colonne*, ec. — Questa descrizione è allusiva alla grotta di Fingal nell'isola di Staffa. Le colonne di basalto che formano l'Argine de' Giganti su la costa d'Irlanda, come pur quelle che sostengono la grotta di Fingal, sono evidentemente d'origine vulcanica, come fu ben dimostrato dal sig. Keir in una dissertazione inserita nelle *Transazioni filosofiche*: egli osservò nel vetro che fu lungamente esposto a un calore di fusione nel fondo de' vasi nelle fabbriche di vetro a Stourbridge, che i cristalli prodotti erano d'una forma simile alle parti delle colonne di basalto dell'Argine de' Giganti.

Ivi, v. 685. — *L'invaghito Bisso*, ec. — (*Byssus* L.) Matrimonio clandestino. Questa pianta galleggia su 'l mare di giorno, e vi s'immerge un poco durante la notte. Trovasi nelle caverne sopra le spiagge del nord; ha un color verde pallido, ed è sottile come la carta.

Pag. 120, v. 700. — *Il Proteo Amante*, ec. — (*Conserva polymorpha* L.) Linnéo ha posto questo vegetale fra la *criptogamia*, o matrimonio clandestino; ma, secondo il sig. Ellis, i maschi e le femine si trovano sopra differenti piedi. (*Phil. trans.*, vol. 57.) Egli cangia due volte di colore, passando dal rosso al bruno, e dal bruno al nero; e cangia pure talmente di forma perdendo le sue foglie inferiori, ed allungandone alcune delle

superiori, da esser pigliato da' non pratici per piante differenti. Cresce su le nostre spiagge.

Evvi un'altra pianta, la *Medicago polymorpha*, la quale può dirsi che assuma una gran varietà di conformazioni; giacchè i pericarpi si rassomigliano alcune volte a' corni di lumaca, ed altre volte a' bruchi, ora forniti ed ora privi di peli; co' i quali mezzi è probabile che talora eludano la depredazione di cotali insetti. I semi di *Calendula* si avvolgono intorno a sè stessi, alla guisa de' bruchi pelosi, con le loro spine irte esteriormente; e possono quindi storuare alcuni uccelli o insetti dal depredarli. Anche la *Salicornia* assume un'apparenza animale. (*Phil. Bot.* — V. la Nota all'*Iride*.)

Pag. 121, v. 734. — *Adone*. — Molti maschi e molte femine vivono insieme nel medesimo fiore. Egli può sembrare un solecismo in lingua il chiamare individuo un fiore che ne contenga molti d'ambo i sessi; e molto più il chiamare individuo un albero o un arboscello il quale sia composto di tanti fiori. Ciascun albero in vero debb'essere considerato come una famiglia od una moltitudine de' suoi rispettivi germogli; ma pare che i germogli essi medesimi sieno altrettante piante individue; essendo che ciascuno ha foglie o polmoni suoi propri, e la corteccia degli alberi non è che una congerie di radici di tutti questi germogli individuali. Quindi si veggono bene spesso de' roveri vòti e de' salci, il cui legno è interamente distrutto; e pure que' pochi rami che loro rimangono, fioriscono vigorosamente; ma circa alle parti femminili o maschiline d'un fiore, queste non

distruggono sua individualità niente più che il numero delle mammelle d'una troja, o il numero de'suoi cotiledoni, ciascuno de' quali contiene un porcellino.

Pag. 121, v. 759. — *Agli Otaiti, ec.*

— La società chiamata li *Areoi*, nell'Isola d'Otaiti, è composta d'intorno a cento maschi e cento femine che formano un matrimonio promiscuo.

FINE DELLE NOTE.

CATALOGO

DELLE PRINCIPALI DESCRIZIONI POETICHE

CANTO PRIMO

	<i>pag.</i>	<i>verso</i>
G RUPO d' insetti	6	39
Marito amoroso	7	72
Ammiratore di sè stesso	7	75
Amanti rivali	7	84
Lusinghiera	8	104
Moglie platonica	8	121
Marito-mostro	9	134
Felicità campestre	9	148
Matrimonio clandestino	9	161
Amanti simpatici	10	168
Ninon de Lenclos	11	211
Meretrici	11	235
Giganti	12	270
Pitture di Mr. Wright	13	291
Talestri	14	316
Autunno	14	325
Processione dei Dervis	15	362
Donzella in abito di gala	15	374
Donzella sovra un precipizio	16	409
Palagio in mare	17	434
Agnello vegetale	17	455
Balena	18	466

DARWIN, *Amori delle piante.*

	<i>pag.</i>	<i>verso</i>
Sensibilità	18	482
Montuosa in tempo di notte	20	556
Donzella in atto di bere un bicchier d'acqua	21	576
Donzella alla caldaja	21	597
Medea ed Esone	22	609
Ninfa disperata	22	623
Galatea su 'l mare	23	654
Donzella cangiata in istatua di ghiaccio	24	679

CANTO SECONDO

<u>Pallone aerostatico di Montgolfier</u>	35	37
<u>Arti di tessere e di filare</u>	37	112
<u>Fabrica di cotone d' Arkwright</u>	37	134
<u>Invenzione delle lettere, de' numeri, e de' caratteri musicali.</u>	38	163
<u>Giardino di carta di Mrs. Delany</u>	40	243
<u>Struttura d'un oriuolo, e disegno per la sua cassa</u>	41	269
<u>Tempo, Ore, Momenti</u>	41	289
<u>Trasformazione di Nabucodonossorre</u>	42	326
<u>S. Antonio che predica ai pesci</u>	44	376
<u>Maga</u>	45	411
<u>Disegni di Miss Crewe</u>	46	452
Canzone a Maggio	46	474
Scena di ghiaccio e neve	48	521
Scoperta della corteccia peruana	48	542
Mosè che percuote la rupe	51	634
Idropisia	51	651
Mr. Howard, e prigionieri	52	690

CANTO TERZO

<u>Strega e Demonj in una chiesa</u>	70	10
<u>Sacerdotessa ispirata</u>	71	62
<u>L'Incubo di Fuseli</u>	72	29
<u>Grotta di Thor, e Najadi sotterranee</u>	73	123
<u>Medea e suoi figli</u>	75	212
<u>Palmira che piange</u>	78	315
<u>Gruppo d'animali selvaggi che bevono</u>	79	329

	<i>pag.</i>	<i>verso</i>
Boa- Upas, o l' Albero velenoso di Java	80	377
Tempo ed Ore	81	403
Cerva ferita	81	417
Donna colpita da una palla in battaglia	81	437
Meretrici	84	522
Laocoonte e suoi figli	84	533
Bevitori e loro malattie	85	567
Prometeo e l' avoltojo	86	588
Donna che sepolisce il proprio figlio in tempo di peste	86	610
Mosè nascosto in riva al Nilo	88	663
Schiavitù degli Africani	88	695
Musa che piange	89	734

CANTO QUARTO

Donzella notturna	101	18
Fate	102	47
Donzella elettrica	102	61
I tre fanciulli nella fornace	103	78
Pastorelle	104	104
Canzone all' Eco	104	113
Regno della China	105	156
Donzella con la conocchia	105	169
Amore che fila	106	197
Donzella che passeggia su la neve	106	203
Passatempo di fanciulli	107	218
Venere ed Amori	107	237
Surgenti calde di Matlok	108	260
Angelo nella piscina	109	295
Sirena e Nereidi	109	301
Donzella coperta di sale	110	326
Moglie di Lot	111	365
Donzella in abito militare	112	426
Dejanira vestita di pelle di leone	113	435
Accoppiamento della rosa co' l' Iusignuolo, e loro prole	113	467
Deserti d' Africa	114	491
Donzella turca in veste da camera	114	505
Ghiacci della Lapponia	116	544
Lago rischiarato dalla Luna	116	575
Ero e Leandro	117	602
Gnomo-marito, e palagio sotterraneo	118	617

	<i>pag.</i>	<i>verso</i>
Donzella rinchiusa in un fico	118	641
Silfo-marito	119	656
Caverna marina	119	674
Proteo amante	120	700
Donzella sopra un delfino	120	705
La medesima che imbriglia un pardo	120	711
La medesima baciata da un cigno	120	720
Processione al tempio d'Imenéo	121	732
Notte	122	763

INDICE

DE' NOMI DELLE PIANTE

	<i>pag.</i>	<i>verso</i>	<i>pag. nelle Note</i>
A DONIS	<u>121</u>	734	<u>183</u>
Ægagropila (Conserva)	<u>116</u>	577	<u>181</u>
Alcea	<u>8</u>	<u>116</u>	<u>125</u>
Amaryllis	<u>12</u>	<u>254</u>	<u>131</u>
Anemone	<u>19</u>	511	<u>138</u>
Anthoxanthum	<u>9</u>	<u>151</u>	<u>128</u>
Arum	<u>167</u>	<u>429</u>	<u>177</u>
Avena	<u>104</u>	<u>105</u>	<u>172</u>
Barometz	<u>17</u>	<u>455</u>	<u>136</u>
Bellis	<u>107</u>	<u>218</u>	<u>174</u>
Byssus	<u>119</u>	685	<u>183</u>
Cactus	<u>101</u>	21	<u>170</u>
Calendula	<u>41</u>	<u>260</u>	<u>146</u>
Callitriche	<u>2</u>	<u>75</u>	<u>123</u>
Canna	<u>7</u>	<u>66</u>	<u>123</u>
Cannabis	<u>105</u>	<u>169</u>	<u>173</u>
Caprificus	<u>118</u>	642	<u>182</u>
Carlina	<u>34</u>	11	<u>144</u>
Caryophyllus	<u>113</u>	<u>459</u>	<u>178</u>
Cassia	<u>87</u>	653	<u>167</u>
Cereus	<u>101</u>	21	<u>170</u>
Chondrilla	<u>10</u>	168	<u>128</u>
Chunda	<u>114</u>	505	<u>180</u>
Cinchona	<u>49</u>	<u>545</u>	<u>149</u>
Circæa	<u>20</u>	10	<u>154</u>

	<i>pag.</i>	<i>verso</i>	<i>pag. nelle Note</i>
Cistus	46	<u>467</u>	<u>149</u>
Cocculus	43	<u>352</u>	<u>148</u>
Colchicum	14	<u>348</u>	<u>133</u>
Collinsonia	7	<u>87</u>	<u>124</u>
Conferva polymorpha	120	700	<u>183</u>
Cupressus	8	<u>127</u>	<u>127</u>
Curcuma	8	<u>121</u>	<u>126</u>
Cuscuta	84	523	<u>162</u>
Cyclamen	86	604	<u>166</u>
Cyperus	38	164	<u>145</u>
Dianthus	113	457	<u>178</u>
Dictamnus	78	292	<u>159</u>
Digitalis	52	666	<u>151</u>
Dodecatheon	8	104	<u>125</u>
Draba	16	411	<u>135</u>
Drosera	15	376	<u>134</u>
Dypsacus	21	585	<u>139</u>
Ficus	75	198	<u>158</u>
Fucus	109	287	<u>175</u>
Fraxinella	78	292	<u>159</u>
Galanthus	106	203	<u>173</u>
Genista	8	99	<u>124</u>
Gloriosa	10	198	<u>129</u>
Gossypium	37	137	<u>145</u>
Hedysarum	114	505	<u>180</u>
Helianthus	15	362	<u>134</u>
Helleborus	42	309	<u>147</u>
Hippomane	78	298	<u>159</u>
Ilex	12	271	<u>132</u>
Impatiens	75	207	<u>158</u>
Iris	8	113	<u>125</u>
Kleinhovia	13	306	<u>132</u>
Lapsana	41	259	<u>146</u>
Lauro-cerasus	72	64	<u>154</u>
Lichen	116	559	<u>139</u>
Linum	37	102	<u>144</u>
Lobelia	78	306	<u>160</u>
Lonicera	16	393	<u>135</u>
Lychnis	10	182	<u>129</u>
Lycoperdon	118	618	<u>181</u>
Mancinella	78	298	<u>159</u>
Meadia	8	104	<u>125</u>
Melissa	7	94	<u>124</u>

DE' NOMI DELLE PIANTE

	<i>pag.</i>	<i>verso</i>	494 <i>pag. nelle Note</i>
Menispermum	43	352	148
Mesembryanthemum cristallinum	110	356	177
Mimosa	18	482	137
Muscus, o Lichen	116	561	181
Nymphæa	41	259	146
Nelumbo	115	526	180
Ocymum	110	332	176
Orchis	81	410	161
Osmunda	9	161	128
Osyris	8	130	127
Papaver	45	416	148
Papyrus	38	164	145
Plantago	9	134	127
Polymorpha	120	700	183
Polypodium	17	455	136
Prunus	72	64	154
Rubia	21	597	139
Silene	11	235	130
Trapa	109	301	175
Tremella	24	680	142
Tropæolum	103	64	170
Truffelia	118	618	181
Tulipa	14	335	133
Ulva	23	645	141
Upas	80	379	161
Urtica	78	303	160
Vallisneria	22	624	140
Viscum	17	422	136
Vitis	85	567	163
Zostera	17	430	136

FINE.

ERRATA

CORRIGE

<i>Pag.</i> 9, <i>ver.</i> 146 - in fine	infine
" 16, " 419 - e l'alta.	e l'alta
" 52, " 683 - marsigliese	marsiliese
" 72, " 69 (<i>e forse altrove</i>) - rabbuffati	rabuffati

Publicato il 25 d'aprile del 1844.

19674 4

e . 11 . 132

1-5 . 132 . 132

5691823

